



المكتبة العامة لعلوم الثقافة

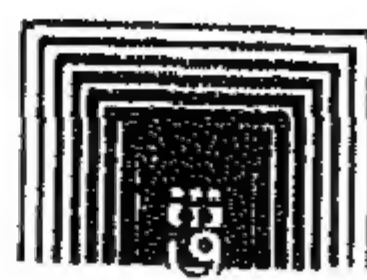
تأملات فلسي الأدب المصري القديم

مكتبة الشباب

٢٨

لؤيس بقطر

مكتبة الشباب



الهيئة العامة لقصور الثقافة

تأملات في الأدب المصري القديم

لؤيس بقطر

المراسلات باسم مدير التحرير علي العنوان التالي
١٦ شارع أمين سامي - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدي ١١٥٦١

مكتبة الشباب

سلسلة إسبوعية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

نائب رئيس التحرير

عيسى أبوشادي

المستشار الفني

محمد بغدادى

مدير التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير التنفيذي

أحمد عبد الرازق أبو العلا

محتويات الكتاب

مقدمة

دور الاسطورة في الفكر المصرى القديم

الدراما المصرية القديمة :

الدراما في الأدب المصرى القديم

العناصر الدرامية في مهرجان أوزيريس في شهر كيهك

من الأدب الاوزيرى الدرامي

القصة :

لمحات عن القصة

نصوص من شكوى الفلاح الفصيح

أموات أو لا أموات ، هذه هى المشكلة

الشعر

أدب الحكمة

أشكال التعبير الفني :

الرقص

الموسيقى

مقدمة

يمتد الأدب المصرى القديم على طول مرحلة تاريخية تبدأ منذ خمسة آلاف سنة وتستمر حتى بداية انتشار المسيحية فى مصر ، نقش على الحجر وكتب على البردى ، وجاء شعرا ونثرا ، أسطورة وتقريراً واقعياً ، تسييحاً للآلهة وشكاً فى عالمهم . ومن حيث التسلسل التاريخى يمكن اعتبار «متون الأهرامات» أقدم الأعمال الأدبية التى خطها قدماء المصريين أيام الدولة القديمة ، اختلطت فيها الأسطورة بالتعاليم والأغاني الدينية فى محاولة لبعث الملوك إلى عالم السماء . اللغة شعر والقدرة على فهم النص فى أحيان كثيرة صعبة . وتعتبر «متون التوابيت» و«كتاب الموتى» فى المراحل اللاحقة ، الامتداد الطبيعى لهذا النمط من التعبير .

وتتميز الدولة القديمة بنمط آخر من الكتابة الأدبية وهو أدب الحكمة الذى يرسى قواعد السلوك ويحدد القيم الخلقية التى يجب أن يتحلى بها الرجل الكامل ، وأكمل هذه الأعمال «تعاليم بتاح حوتب» .

وهناك أيضاً لون من الكتابة الأدبية تميزت به مقابر النبلاء والقادة ، إذ سطرُوا لمحات من تاريخ حياتهم وأعمالهم وغزواتهم ليتذكروهم القادمون بعدهم ، وهى أشبه بالملذرات التى تحوى شيئاً من حياة أصحابها .

ثم هناك الحكايات التى كانت تصور حياة بعض ملوك الدولة القديمة وما يجرى فى بلاطهم ، والسحرة الذين يصنعون المعجزات فى أسلوب شيق ، وقد

دونت هذه الحكايات في فترة لاحقة ، وإن كان أبطالها ينتمون إلى الدولة القديمة .

ومع تدهور الدولة القديمة وبداية مرحلة من الصراع الاجتماعى ضاعت فيها المركزية وسيطرة الملكية الطاغية ، وتميزت بالبحث عن لون من العدالة الاجتماعية ، برزت إلى الوجود أعمال أدبية فيها لون من الاحتجاج على الظلم الاجتماعى أو الشك فى وجود العالم الآخر والقيم الدينية . وتعددت أنماط التعبير من قصة مثل «شكوى الفلاح الفصيح» إلى حواريات مثل «الرجل الذى تعب من حياته» إلى أشعار مثل «أغانى عازفى القيثارة» . وهذا لم يمنع من ظهور أعمال تتحسر على تبدل الأحوال حيث يتعذب النبلاء ويسعد الفقراء .

ومع بداية الدولة الوسطى وعودة الملكية شهدنا عملاً قصصياً فيه طابع السيرة الشخصية : «سنوحى» ، وإن كان يضرب على أوتار كثيرة : التمرد ، الاغتراب ، البطولة والمصالحة ثمنا للعودة إلى الوطن .

لقد انتشرت الأغانى الدينية ، وتميز أدب الحكمة بالتوجه من ملك إلى ابنه ينصحه بأشياء كثيرة منها العدل واليقظة وعدم الثقة فيمن حوله ، وهى تعكس محاولة الملكية فى مرحلتها الثانية أن تتلمس طريقها فى حذر وليونة حتى تحكم قبضتها من جديد .

ثم تأتى مرحلة انهيار الدولة الوسطى وسيطرة الهكسوس ومن جاء بعدهم من ملوك ضعاف حتى تم التحرير من الهكسوس وبناء الدولة الحديثة وفيها تجاوزت مصر حدودها وغزت جيوشها بعض ممالك الشرق الأوسط ، ثم انحسر كل هذا ليحكم مصر ملوك من الجنوب أو الغرب أو تصارع القوى الزاحفة عليها ، وأخيراً سقطت فريسة الفرس واليونان والرومان .

وعكس أدب الدولة الحديثة كل تقلبات هذه الفترة سواء فى المجال العسكرى أو الدينى أو الاجتماعى . ففي المجال العسكرى جاءت قصيدة «قادش» مثلاً ،

تصور معارك رمسيس الثانى ضد الحثيين ، وهى لون من الشعر الروائى ولكنها لا ترقى إلى مستوى الملاحم . وفى المجال الدينى جاءت ثورة « اخناتون » الدينية تفجيراً لطاقت فنية أعطت الأشعار الدينية مضمونا جديداً يدور حول الإله الواحد ، قرص الشمس . وفى المجال الاجتماعى جاءت قصة « وينامون » تصويراً للمدى ضياع هبة مصر فى البلاد المجاورة . وهى على النقيض من « سنوحى » تصور ما قاساه « وينامون » من مضايقات فى رحلته لشراء خشب لبناء مركب الإله . لقد كان « سنوحى » بطلاً استمد من سمعة وهبة مصر إمكانيةً ليعزز مواقفه ويفرض نفسه ، بينما يتعرض « وينامون » للنهب ويستجد فى مذلة بحثاً عن مساعدة له فى محنته .

لقد عرفت مصر كل هذه الأنماط الأدبية ، وعبر الكتاب من خلالها عن ملامح العصور التى عاشوها ، وربما كانوا فى أحيان كثيرة أكثر صدقاً فى تصويرهم للتاريخ من كل محاولات التاريخ الرسمى . لقد حاول كتاب كثيرون ، رغم سيادة الملكية والمركزية ، أن يعبروا عن درجة من التميز والتمرد ويركزوا على حرية الكلمة أيضاً ، ولكننا لانعدم فى الجانب المقابل أعمالاً أدبية جاءت تمجيداً لحاكم أو ملك ، واتسمت بطابع الدعاية الواضحة مثل « تنبؤات نفرتي » . يبدأ النص بالملك « سنفرو » أحد ملوك الأسرة الرابعة يبحث عن يسليه ، وينصحه رجال البلاط باستحضار الحكيم « نفرتي » ويطلب منه الملك أن يحدثه عن المستقبل . ويبدأ الحكيم تنبأً بسلسلة من الكوارث ستحل بمصر تنتهى بمجيء ملك اسمه « أمني » (الاسم قريب من « أمنمس » الأول ، أول ملوك الأسرة الثانية عشر) . لقد كتب هذا النص فى فترة لاحقة وليس أيام الدولة القديمة ، ولم يكن الهدف منه سوى الدعاية لمؤسس الأسرة الثانية عشر .

ولقد لعبت الأسطورة دوراً هاماً فى تاريخ الأدب المصرى ، وليس من الصعب أن نلمح تمايزاً بين دور الأسطورة فى بلد كمصر وبلد كاليونان ، فالأسطورة فى مصر جزء

أساسى من التراث الدينى بل هى قصة الخلق ومنشأ الآلهة . وإذا كانت الأسطورة فى بلد كالليونان أدت إلى نشأة فنون مستقلة كشعر الملاحم والمسرح ، ففي مصر تلاحت الأسطورة وعالم الدين ونشأت فى أحضانها أشكال التعبير من شعر دينى ومسرح تلعب فيه الآلهة أدوار البطولة ، ومن هنا كانت محاولات المسرح فى مصر متميزة عن أنماط المسرح فى البلاد الأخرى ، إذ ارتبطت أكثر بالتجربة الدينية وترعرعت فى أحضان المعبد وتحققت فى مهرجانات الآلهة أكثر من أى شىء آخر . وفى الفصول المتعلقة بالمسرح شرح كاف لهذه القضية .

وقد انتهت الكتاب بفصلين عن الرقص والموسيقى فى مصر القديمة ، والواقع أن هذين الفنين لم يكونا منعزلين عن فن الكلمة والأدب ، فهناك رقصات لها طابعها الدرامى وطابعها الأسطورى . كما ساهمت الموسيقى أيضاً فى المهرجانات والاحتفالات وفى مصاحبة الأغانى كأغانى عازفى القيثارة . كل ما أرجوه من هذا الكتاب ان يتعرف أبناء مصر الحديثة على صفحة من تاريخهم الماضى حتى يزول الاغتراب ويجرى تاريخنا متصلاً لا حواجز من الجهل أو التعصب تفصل مراحله المختلفة .

لويس بقطر

دور الأسطورة في الفكر

المصري القديم

القضايا التي تدور حولها الأساطير :

لعبت الأساطير في الفترة الأولى من تاريخ البشرية دوراً هاماً في الحياة الفكرية ، لقد كانت الوسيلة المبكرة في محاولة فهم العالم وتحديد معالمه ، إنها البداية لرحلة طويلة يصارع الإنسان فيها ليقوم علاقة مفهومة بينه وبين الطبيعة وقواها المختلفة ، القاسية أحياناً ، الرحيمة أحياناً ، والإنسان في تلك الفترة المبكرة أقرب إلى طفل يخرج إلى العالم ، يحاول أن يتحسس كل شيء محيط به ، ومن خلال طريق مليء بكل ما هو غريب يحاول الطفل أن يفهم العالم المحيط به ، يخطئ أحياناً ويصيب أحياناً حتى يتعلم كيف يستجيب لكل هذه المؤثرات دون أن يصيب نفسه بضرر .

والإنسان المصري شأنه شأن كل البشر في انحاء العالم في فجر التاريخ ، كان مشغولاً بقضية الخلق ، كيف جاء إلى الوجود ، من صنع هذا العالم ، ما القوى التي تتحكم في حركته ، كيف يرضيها ويتجنب خطرها . ومن مكونات البيئة المحيطة : الطبيعة ، الحيوانات ، الطيور ، الأشجار ، الشمس ، القمر ، النجوم ، الماء ، الأرض ، بدأ الإنسان يصنع لغته الأولى لغة الأساطير ، إنها لغة لا يحكمها المنطق الصارم المحدد الذي اكتسبه الإنسان بعد مرحلة طويلة من الخطأ والصواب ، لغة نسجها من الخيال والواقع حيث الحدود الفاصلة بينهما غير محددة ، لغة تتسم

بالتلقائية والانتقال السريع من فكرة إلى أخرى ، والرغبة المتجددة في الوصول إلى شيء جديد يحل هذه الالغاز التي تحاصره من كل جانب .

وليس غريباً أن تصبح قضية الخلق المحور الأساسي في البناء الأسطوري المصري القديم ، فمصر هبة النيل تخلق كل عام من جديد ، يأتى الفيضان ويغطيها فتقف الحياة ، ثم ينحسر الفيضان فتبرز إلى الوجود الأرض ومعها الحياة . إن هذه الظاهرة استرعت انتباه المصري القديم ، ومن هنا جاء تصويره للخلق بوعى أو غير وعى : الأرض الأولى التى تطل برأسها من الماء الأزلى وتصبح نقطة الحياة . ولكن الحياة لا تكون بغير التور والدفء ومن هنا جاءت الشمس لتكون الخيط البارز في النسج الأسطوري .

وتتردد هذه الفكرة في أساطير الخلق المختلفة التى صاغها العقل العصري سواء فى عين شمس أو الجيزة أو الأشمونين أو الأقصر ، فتحكى أسطورة عين شمس انه كان فى البدأ الماء الأزلى واسمه «نون» ومنه خرج أتوم (الشمس) لتبدأ بعد ذلك قصة الخلق . وتحكى أسطورة الجيزة نفس القصة ، ولكن «نون» الماء الأزلى يصبح «بتاح» كبير آلهة الجيزة ، ومنه ومن زوجته «نونيت» يخرج أتوم وتصبح الجيزة الصورة المصغرة لمصر كلها التى تموت وتولد مع الفيضان ، كما يموت فيها أوزيريس غرقاً ويبعث . وتحكى الأسطورة الثالثة ان الأشمونين نشأت فوق التل الأول ، بقعة الأرض التى برزت برأسها من الماء ، وعليه بيضة العالم التى منها خرج طائر النور «رع» الشمس ، وفى رواية أخرى أن الطائر «إيس» أبو قردان ، وهو رمز الإله «دجحتى» كبير آلهة الأشمونين ، آله القمر والحكمة ، هو الذى وضع البيضة . وفى رواية ثالثة ان من الماء الأزلى خرجت زهرة اللوتس ، ولما تفتحت أوراقها ظهر طفل الهى هو رع . وفى رواية رابعة انه لما تفتحت أوراق زهرة اللوتس ظهر جعران وهو رمز للشمس أيضاً ، ثم تحول إلى طفل أخذ يبكى ومن دموعه جاء البشر .

وتحكى الأسطورة الرابعة أن مدينة الاقصر نشأت أيضاً على التل الأول الذى أطل برأسه من الماء ومنه بدأت الحياة الأولى .

وإذا كانت أسطورة الخلق المصرية ارتكزت على الماء الأزلى الذى منه خرجت الحياة فى اتحاد مع الشمس فإن لكل أسطورة قسماها الخاصة فى وسيلة الخلق وتسلسل الحياة والابطال المميزين الذين لعبوا دورا فى عملية الخلق وبناء الكون ، فتحكى أسطورة الخلق فى عين شمس نشأة أتوم من الماء ولكنه ليس من صنع أحد ، فقد خلق نفسه بنفسه ، فهو الإله الواحد ، ومنه خرجت الآلهة الأخرى . ومن لعبه جاء الإله «شو» إله الهواء أو التنفس الذى بدونه لا تكون حياة . وتقياً فجاءت «تفنون» وهى رمز النظام الكونى . ومن «شو» و«تفنون» جاءت «نوت» آلهة السماء و«جب» إله الأرض ، ومنها جاءت الآلهة «إيزيس» ، «أوزيريس» ، «نفتيس» و«ست» . وتحكى الأسطورة ان انفصال السماء عن الأرض تم عندما فصل «شو» «نوت» عن «جب» وكانا فى عناق دائم ومن هنا أصبحت «نوت» إلهة السماء و«جب» إله الأرض .

والملاحظ فى هذه الأسطورة التدرج فى عناصر الخلق فهى تبدأ بعناصر الطبيعة ، الماء والشمس ثم الهواء والسماء والأرض ، ثم تنتقل إلى آلهة بشرية ، إيزيس ، ونفتيس وست . وهذا يشرح محاولة الإنسان أن يخلق أرضا مشتركة بين الطبيعة وقواها وعالم البشر . والشئ الثانى إن أتوم وحده مصدر الخلق ومنه جاءت الآلهة المختلفة . ويعتبر «خورس» بن أوزيريس الامتداد الأخير لهذه المجموعة من الآلهة . وأصبح كل ملك هو خورس أى ابن أوزيريس ومن هنا جاءت فكرة تأليه الملك .

إن آلهة الخلق حسب هذه الأسطورة تسعة ولذلك لقبوا بالتاسوع . ولكل إله من هذه الآلهة أساطيره الخاصة التى كانت تعبيراً بشكل أو آخر عن تطور الفكر الأسطورى سواء ليفسر أو يعلم أو يتمتع أو يحمى البشر خلال تجاربهم المختلفة ،

فهناك الكثير من الأساطير حول الإله الشمس . لقد كان له أسماء مختلفة ، فهو «أتون» قرص الشمس وهو «خبرى» الشمس المشرقة ، ورع في علياء سمائه ، وأتوم عندما يغيب . وتقول الأسطورة إن الشمس كانت تولد كل يوم على صورة عجل ذهبي تلده بقرة السماء . وتقول أسطورة أخرى إن امرأة السماء كانت تبتلعه كل ليلة وتلده في اليوم التالي . وتقول أسطورة أخرى إنه كان يستريح في جزيرة في المحيط السماوي عندما لا يكون سابحاً في السماء في قاربه أو في عالم ما تحت الأرض . وتقول أسطورة أخرى إنه بيضة يفرخها كل يوم الإله جب إله الأرض على صورة طائر بحري أو صقر أو عين الصقر اليمنى لأن عينه اليسرى هي القمر . وفي رواية أخرى أن القمر ابن «نوت» أو الإله أوزيريس أو دجحتوتى .

وكانت النجوم أبناء آلهة السماء على صورة أنثى خنزير تلدهم في الصباح وتبتلعهم في المساء . وكانت النجوم أيضاً رفقاء رع الإله الشمس . أما نجمة الصباح فكانت وصيفة الإله الشمس تقدم له طعام الصباح وتغسل وجهه كل يوم .

وتقول الأساطير إن أتوم كان له عين واحدة ولكنها منفصلة عنه ومستقلة . وقد حدث يوماً أن «شو» و«تفنوت» انفصلا عن ابنيهما أتوم في غياهب المحيط المظلم وارسل أتوم عينه للبحث عنهما . واثناء غياب العين بحثا عن الابنين استبدلها أتوم بعين أخرى أكثر ضوءاً ، فغضبت العين الأولى من أتوم ، وحتى يرضيها أخذها ووضعها على جبهته حتى تحكم كل العالم الذي كان في طريقه إلى خلقه . وأحياناً كانت تصور هذه العين كإلهة مدمرة .

ويروى عن رع أنه بعد أن صعد من المياه الأزلية كانت زهرة اللوتس تخفيه بين أوراقها بعد رحلته في قارب السماء . وهناك رواية أخرى أنه ظهر على صورة طائر وهبط على قمة مسلة تمثل شعاع الشمس .

وهناك أكثر من رواية عن خلق البشر تقول أحداها إن أتوم بكى ومن دموعه جاء

البشر ، وتقول أخرى إن البشر جاءوا من دموع العين التي انفصلت عن إله الشمس وقاومت العودة وفي مقاومتها بكّت ومن هذه الدموع جاء البشر .

ولقد حكم رع العالم في فترة سابقة تعرف بالعصر الذهبي أو العصر الأول ، وكان رع يبدأ كل نهار رحلته في الإثني عشر مقاطعة (رمزاً إلى ساعات النهار) وأحياناً كان الناس يحسون باضطهاده ويثورون عليه وخاصة عندما تلفحهم أشعته النارية ، ولكنهم كانوا لا يملكون سلاحاً ضده . وفي مرة من المرات حاولت الأفعى «أبوفيس» أن تتآمر ضده وتقتله ، لكنها هزمت هي وأنصارها في معركة استغرقت يوماً . وفي رواية أخرى تجسد رع قطعة أو أسداً ليقطع رأس الحية .

ومع مرور الزمن أصابت الشيخوخة رع وبدأت الآلهة تتمرّد عليه ، وأخيراً دعا زع الآلهة للتشاور معهم فأشار الآلهة أن يحكم ابنه بدلاً منه ويتفرغ هو لتمرّد البشر . واحتفى الناس في الجبال هرباً من عين الإله الشمس . وتجلّدت العين الآلهة «حاتور» . وأخضعت حاتور البشر وكانت لديها رغبة في افنائهم ، ولكن رع كبح جماحها إذ أوصى أتباعه أن يلونوا جعة بلون الدم ويسكبوها على الحقول فشربت حاتور وثلّمت ولم تستطع إبادة البشر كما فكرت .

ولما تعب من كل هذه الأحداث اعتلى الإله الشمس «نوت» البقرة ، آلهة السماء ، ورفعته إلى السماء وتعلق الآلهة الآخرون بها وأصبحوا النجوم ، وهكذا انفصلت السماء عن الأرض والآلهة عن الناس ، وترك رع الحكم للإله «دجحتي» الذي أعاد النور إلى البشر .

وبعد هذا أصبح رع يقوم برحلته اليومية في قاربه والآلهة من حوله هم البحارة . وكانت رحلته النهارية والليلية مخوفة بالمخاطر وتتسم بالصراع بين أنصاره واعدائه . وعلى رأسهم الأفعى «أبوفيس» . وتُفسّر الأعاصير بأن العواصف تجتاح العالم عندما

يحقق «أبوفيس» انتصاراً وقتياً على رع ويحل خسوف الشمس عندما تبتلع الأفق القارب الشمسى .

هذه صورة سريعة لأسطورة الخلق فى عين شمس وبطلها الإله الشمس . أما قصة الخلق فى الجيزة فبطلها بتاح ، وهو فى نفس الوقت إله الماء الأزلى ومعه «نونيت» ، وهى الآلهة الأنثى المقابلة للإله بتاح ، ومنهما جاء أتوم . والشىء المميز فى بتاح أن وسيلة الخلق عنده هى القلب واللسان ، القلب مركز الفكر واللسان أداة التنفيذ . وقد خلق بتاح كل شىء ، الآلهة ومظاهر الحياة المختلفة ، ويظهر بتاح فى صورة إنسانية وهو أيضاً الإله الأوحد .

أما قصة الخلق فى الاشمونين فهى شىء آخر ونمط جديد من التفكير ، فليس هناك إله واحد منه تصدر الحياة بل هناك ثمانية آلهة ، أربعة ذكور وأربعة إناث ، هم المسئولون عن نشأة الحياة والشىء الغريب أن هذه الآلهة حكمت يوماً العالم ثم تركته بعد أن أصبح فيه النيل الذى يفيض والشمس التى تشرق . وعناصر الطبيعة جزء أساسى فى تشكيل هذه الآلهة ، فالذكور رؤوسهم رؤوس ضفادع والإناث رؤوسهن رؤوس حيات .

وتدور أسطورة الخلق فى الأقصر حول آمون وهو إله خلق نفسه بنفسه وهو أيضاً خالق الآلهة الآخرين . وكان أحياناً يظهر فى صورة كبش على رأسه تاج ثلاثى .

هذه هى ملامح أساطير الخلق الأساسية ولكن هذا لم يمنع من نشأة أساطير خلق مختلفة تدور حول آلهة آخرين فى أجزاء أخرى من مصر ، فهناك فى أسوان الإله «خنوم» الذى خلق البشر من الصلصال على عجلته الفخارية .

ولا تختلف أساطير الخلق المصرية كثيراً عن المنحى العام لأسطورة الخلق فى أماكن أخرى من العالم ، فالماء كمصدر للحياة والبيضة الكونية وآلهة الماء والأرض

والخلق من خلال الكلمة (اللسان عند قدماء المصريين) كلها عناصر شائعة في الأسطورة على نطاق العالم ، ولكن الملمح المصرى يبدو في القدرة على تجسيد هذه الرموز كأنها تابعة من مكان معين هو مصر بنيلها وشمسها وأرضها وسماؤها .

وبالإضافة إلى أساطير الخلق ، هناك الأساطير التي تدور حول الموت . لقد شغل المصرى القديم بقضية الموت فهي نقيض الخلق . ومن هنا نشأت أساطير كثيرة تدور حول الموت والعالم الآخر . ولعل أسطورة أوزيريس أبرز هذه الأساطير وأكثرها تأثيراً . إنها تحكى قصة الإله الذى علّم البشر كل ما هو خير ، ولكن أخاه «ست» يصر على قتله وتمزيق جسده لتبدأ رحلة إيزيس في البحث عن أجزاء جسده الممزق باعتبارها الخطوة الأولى لبعث الحياة فيه . ولكن الأسطورة على مدى التاريخ تأخذ أبعاداً وتنوعات وتفاصيل جديدة والصراع بين الخير والشر يصبح القسمة الأساسية لهذه الأسطورة .

وتعود هذه الأسطورة إلى أقدم الكتابات المصرية «متون الاهرامات» ، فهناك نجد اشارات مختلفة إلى المعركة بين أوزيريس وست منها الإعلان عن موت أوزيريس :
«السماء تترنج ، الأرض ترتجف ، حورس يأتى ، دجحوتى يظهر ، يرفعان أوزيريس ، يساعدانه أن يقف أمام الآلهة » (كتاب الموتى ٩٥٦) .
ويشير كتاب الموتى في أكثر من مكان إلى الدور الذى لعبته إيزيس ونفتيس في إنقاذ أوزيريس :

« لقد جهزوا عامود « دجد » لأميته على قارب الصباح ، لقد جهزوا عامود « دجد » لحاميه على قارب الصباح . وتأتى إيزيس ونفتيس ، إحداهما من الغرب والأخرى من الشرق ، إحداهما البومة والأخرى الحداة ، لقد وجدتا أوزيريس بعد أن طرحه أخوه ست على الأرض في «ناديت» ، عندما قال أوزيريس «اتركنى» ، عندما أصبح اسمه «سوكار» (١٢٥٥ - ١٢٥٧) . وتنادينه قائلتين :

«استيقظ من أجل حورس . قف في وجه ست . إرفع نفسك يا أوزيريس . أنت الابن البكر للإله «جب» الذي ترتعد أمامه الآلهة . الراعى ينتظرك . مهرجان البدر الجديد يقام من أجلك حتى تطلع في مهرجانه الشهري . أبحر جنوباً إلى البحيرة . أعبّر البحر ، فأنت الذى تقف دون أن تكون مجهداً في قلب أيدوس . كن روحاً في الأفق . عش دائماً في «منديس» (١٢٥٩ - ١٢٦١) . وتعود أسطورة أوزيريس إلى الظهور في نصوص أخرى مثل «حجر شباكا» حيث نجد إشارات حوارية عن غرقه وإنقاذه :

« حورس يقول لإيزيس ونفتيس : إذهبا وتمكنا منه » .

إيزيس ونفتيس تقولان لأوزيريس : أتينا ننتشلك « (السطور : ١٢٠ ، ١٢١) . وهناك أيضاً إشارات أخرى إلى غرق أوزيريس وإنقاذه ومواراته التراب في ممفيس في صورة روائية ومن هنا أصبحت ممفيس أحد الأماكن المقدسة التي دفن فيها أوزيريس .

وفي « بردية رامسيوم الدرامية » رغم غموضها واختلاف الباحثين في تفسيرها إشارات كثيرة إلى أسطورة أوزيريس : إكتشاف حورس لجسد أوزيريس ومعرفته بالقاتل وطلبه من أتباعه بحماية الجسد حتى تتم مواراته التراب وانتقام حورس من ست .

هذه نماذج محدودة من مادة أسطورية ممتدة على مدى التاريخ المصرى حتى عصر اليونان والرومان . ولم تكن أساطير الموت تدور حول أوزيريس وحده ، فهناك الآلهة «سوكار» وبينه وبين أوزيريس علاقة وثيقة إلى حد الاتحاد . وهناك إشارات أسطورية كثيرة إلى الدور الذى لعبه سوكار في الأسطورة الأوزيرية ، فهو أحد الرمزين اللذين يتخفى تحتها أوزيريس : سوكار و«ختى يمتى» وكلاهما يتسميان

إلى عالم الموت . وهناك إشارات كثيرة تبدأ من «متون الأهرامات» إلى الدور الذى لعبه سوكار ، فأوزيريس يتخذ له اسم سوكار عندما سقط على الأرض ، وحورس يصنع روحاً لآبيه على صورة سوكار . وفى قارب سوكار يصعد أوزيريس ، وفى معبد سوكار يرتاح أوزيريس ، وعلى أيدى سوكار يبعث أوزيريس . وفى معبد سوكار أودعت أوزيريس جسد أوزيريس ، ورحلة صعود أوزيريس تبدأ عندما يصعد الجسد فى قارب سوكار .

ومن آلهة الموت «أنوبيس» إله التحنيط ، وهو على صورة ابن آوى ، ودوره الأسطورى فى تحضير اجساد الملوك فى الحياة الآخرة يتردد فى أماكن كثيرة من «متون الأهرامات» والكتابات الجنائزية الأخرى مثل «نصوص التوابيت» و«كتاب الموتى» .

وتلعب آلهة الانخصاب دوراً بارزاً فى الأساطير المصرية ومنهم «مين» وهو رمز التكاثر ، وهو صاحب مهرجان الحصاد وكان الملك يظهر فيه ويبيده سنابل القمح . ومن آلهة الانخصاب «حابى» إله النبل ، وكان أحياناً يظهر فى صورة عجل أبيس . وهناك أحياناً الآلهة «تاوريت» وهى على صورة أنثى فرس البحر ، لها أقدام أسد وذيل تمساح ، وكانت أحياناً ترتدى قرص الشمس وقرون بقرة ، وهى رموز تعود إلى مرحلة قديمة عندما كانت تساعد فى ولادة الشمس كل يوم . وكانت تسمى أحياناً عين رع وابنته وأم إيزيس وأوزيريس ، وأصبحت فيما بعد حامية الأمهات الحوامل . وتشغل قضية الصراع بين الخير والشر مكاناً ملحوظاً فى الأساطير المصرية وخاصة الصراع بين حورس وست ، فتحكى رواية أن حورس خصى ست فتنكر ست فى خنزير أسود وفقاً عين حورس الضعيفة وهى القمر انتقاماً منه . ومن خلال هذه الأسطورة ارتبط ست بخسوف القمر وشحوبه . وقيل فى رواية أخرى أنه كان يهاجم القمر كل شهر لأن روح أوزيريس تتجسده .

وعلى جدران السور الخارجى لمعبد إدفو أكثر من أسطورة عن المعارك بين حورس

وست . تحكى أحداها عن الحرب بين حورس بن إيزيس وست . وهناك نص آخر تغلب عليه الصورة أكثر من الكلام يصور الطعنات العشر التى وجهها حورس لعدوه يعقبها أغاني جماعية . ويحكى نص ثالثاً عن ست وهو يتقمص فرس أحر ويلاحقه حورس حتى جنوب مصر وينقض عليه فى مكان قريب من إدفو ويضطر ست إلى الهرب إلى الشمال ويستعيد حورس حكم والده الملك . وهناك أسطورة أخرى تحكى عن حورس أمير مصر السفلى الذى يعيش فى ممفيس ، وست أمير مصر العليا ، ويتحارب الاثنان الأول على صورة صبي والثانى على صورة حمار أحر ويتنصر حورس ويبتز رجل ست . ونلاحظ هنا تنوع المادة ما بين روائية ودرامية والتمازج بين أكثر من إله اسمه حورس وأكثر من إله اسمه ست . (١)

الآراء المختلفة حول الأسطورة المصرية :

لقد أثارت هذه المادة الأسطورية المتناثرة هنا وهناك سواء على جدران الأهرامات أو المعابد أو على أوراق البردى الكثير من الأسئلة حول تاريخ بداية الأسطورة المصرية ومدى استقلالها أو ارتباطها بالشعائر الدينية ومدلول الأداء الأسطوري سواء كان فى صورة حوار أو غناء أو رقص .

هناك على أية حال من الباحثين من يرى أن البداية الأولى للأسطورة جاءت فى صور متفرقة ، أهمها «متون الأهرامات» فى الفترة بين الأسرة الثالثة والخامسة (٢٧٠٠ - ٢٣٠٠ ق . م) . لقد كانت طقوس العبادة المنبع الذى نشأت منه الأسطورة ، وكانت المهرجانات الدينية الأرض التى التحمت فيها الطقوس مع الأسطورة . لقد أضفت الأسطورة أدوار الآلهة على القائمين بمراسيم الطقوس وأعطت تفسيراً أسطورياً للحدث الذى يقوم عليه الطقس الدينى .

وهناك من يرى أن بداية الأسطورة ترجع إلى الفترة بين الدولة الوسطى والدولة

الحديثة . وهناك من يرى ، رغم البداية المبكرة للفكر الأسطوري ، أن الأسطورة كشكل روائي لم تظهر إلى الوجود قبل الدولة الحديثة . (٢)

ولما كانت الأسطورة في الفكر المصري مرتبطة بالدين ومن هنا بالطقوس ، فقد دار نقاش طويل حول العلاقة بين الأسطورة والطقوس في مصر القديمة . هناك من يزعم أولوية الطقوس على الأسطورة وهناك من يزعم العكس ، فيرى العلاقة بينهما متغيرة غير محددة (٣) .

وفي مجال المصريات نجد نماذج من هذه النظريات المختلفة . إن «أوتو» مثلاً يرى أن هناك نمطين من الطقوس ، الطقوس المبكرة الخالية من الأسطورة ، والطقوس المتأخرة التي دخلتها الأسطورة ، ولكنه دائماً يبدأ من فكرة أولوية الطقوس وإن الأساطير جاءت في مرحلة لاحقة لتلعب دوراً ثانوياً خاضعاً للطقوس (٤) .

أما «هوك» وأتباعه فيبدأون من فكرة التلازم التام بين الأسطورة والطقوس ، وأن هناك قسماً مشتركة في هذا النمط الأسطوري الطقسي ، إذ أنه يحتوي على التمثيل الدرامي لموت الإله وصعوده ، التمثيل الرمزي لأسطورة الخلق ، المعركة الطقسية ، الزواج المقدس وموكب الانتصار الأخير (٥) . ولكن هناك من يعارض هذا الفكر مثل «بليكر» (٦) و«فيرمان» (٧) اللذين يبدأان من فكرة التنوع في عالم الأساطير .

إن تحديد معالم التفكير الأسطوري والمؤثرات التي لعبت دورها في تشكيله مسألة صعبة ، ولكن يمكن القول بشكل عام أن المؤسسات الدينية كان لها دورها في صيغ الأساطير بألوان تتفق مع تطلعاتها وأغراضها ، وإن كان للفكر الشعبي أيضاً دوره في التعبير عن أحلامه وعواطفه من خلال البناء الأسطوري .

الأساطير والخلق الفني

ليس غريباً أن تكون الأساطير المادة الخام التي تعتمد عليها الفنون المختلفة في

التشكيل والتوظيف والبناء ، فكما عبّرت أشعار الملاحم والدراما عن تاريخ الآلهة والصراع والوفاق بينهم ، وصورت العلاقة بين الآلهة والبشر ، كذلك لعبت الأساطير المصرية دورها في تغذية الأشكال الفنية وفي تقديم نماذج تصلح للمعالجة في صورة روائية أو درامية .

ولما كانت الأساطير المصرية موزعة هنا وهناك ، مجزأة في أشكال مختلفة من التعبير ، فإن عملية جمع المادة الأسطورية من المصادر المختلفة عملية صعبة ، وخاصة وانها تتخذ أشكالاً مختلفة ، فقد تكون مجرد سرد ، قد تكون موظفة في الشعائر الدينية المختلفة أو الأدب الجنائزى ، أو جزءاً أساسياً من مهرجانات الآلهة المختلفة وقد تتشكل أو تتبلون أو تمتزج مع أساطير أخرى ، قد تكون كلمة أو صورة أو رقصة أو أغنية .

على أية حال ، نستطيع أن نقول أن أقدم الكتابات المصرية «متون الاهرامات» يحتوى على كثير من السرد الأسطورى في الإطار الجنائزى ، فما أكثر الإشارة مثلاً إلى أطراف من أسطورة أوزيريس أو صراع أوزيريس وست أو أدوار الآلهة الأخرى .

وجاءت أسطورة أوزيريس ، كما أشرنا في «حجر شباكا» و«بردية الرامسيم الدرامية» وفي نصوص أوزيرية خالصة مثل «كتاب حماية قارب الإله» و«حراس ساعات الليل والنهار» و«أغاني إيزيس ونفتيس» .

وجاءت أسطورة حورس ، سواء كان حورس الإله القديم أو حورس بن إيزيس ومعاركه مع «ست» في أعمال كثيرة تمتد من الأدب الجنائزى في صورته المختلفة القديمة حتى النصوص المتأخرة على جدران معابد مصر العليا المختلفة .

إن كثيراً من المادة الأسطورية لم يأت في صورة روائية أو شعرية فقط بل في صورة درامية . إنّ مهرجانات الآلهة المختلفة كانت فرصة لتقديم الأساطير المختلفة في

صورة مرئية مسموعة ، في صورة حوار أو أغنية أو رقصة تتفاعل جميعها لتعطى الجو الدرامى المطلوب بالإضافة إلى محاولات الباحث «زيت» لاستخراج الدراما من نص «حجر شباك» ، و«بردية الرامسيوم الدرامية» ، القائمة على عناصر أسطورية تم علاجها في صورة حوار ، هناك محاولات «دريتون» التى تقوم فى الأساس على ضرورة توافر خصائص محددة قبل الحكم على نص أنه درامى أم لا ، مثل توافر الإرشادات المسرحية والحوار الدرامى والاعلان عن الشخصوص التى تقوم بالاداء . ولكنه على أية حال يركز على مادة غنية بالأسطورة مثل «متون التوايت» و«كتاب الموتى» و«نصب مترنخ» و«بردية برمنز رند» ، و«أسطورة حورس فى إدفو» .

ولا تخلو محاولات «دريتون» من إضافة أو إعادة بناء لأجزاء من النص ، حتى تتجسد الامكانيات المسرحية بصورة مقنعة له .

وهناك محاولة «فيرمان» فقد اختار أحد نصوص أسطورة حورس المسجلة على جدران معبد إدفو ، واعتبره أو صنع منه نصاً درامياً يدور حول الصراع بين حورس وست المتجسد فى صورة فرس البحر . وهذه الفكرة امتداد للتراث الأسطورى حول الصراع الذى اتخذ أشكالا متعددة بين حورس وست . وقد تم اخراج هذه المسرحية سنة ١٩٧١ ، وهذا دليل من وجهة نظر «فيرمان» على امكانياتها الدرامية .

والواقع الذى يفرض نفسه أن المهرجانات المصرية كانت الحلبة التى دفعت إلى تحقيق العرض الذى يحكى ويصور ويجسد عناصر من أساطير الآلهة سواء صراعهم أو مجيئهم أو موتهم أو أعمالهم الخارقة ، ولكن هذا العرض لم يتخذ صورة حوار خالص بل كان مزيجاً من الأغنية والرقصة والكلمة .

ولعل الأعمال المختلفة التى تتعرض لأسطورة أوزيريس والاحتفالات السنوية بمهرجانه والتراث الأسطورى المسجل على جدران معابد دندرة وادفو وفيلة يجعل فى الامكان أن نتبع المحاولات المختلفة فى تحويل أسطورة أوزيريس إلى دراما يجرى

ادائها داخل جدران المعابد أو في المواكب التي تجسد أجزاء من الأسطورة الأوزيرية .
إن عمل تماثيل مميزة لأوزيريس تشترك في تجسيد أسطوره مع شخص آخر تمثل
آلهة مختلفة في أماكن مختلفة على أيام مختلفة يجعل في الإمكان تتبع المحاولة المصرية في
إداء الأسطورة .

إن معبد دندرة مثلاً يعطى صورة تفصيلية عن برنامج المهرجان من المراحل الأولى
التي يتم فيها صنع تماثيل أوزيريس حتى إقامة عامود «دجد» وهو آخر أيام المهرجان
ويتعرض أيضاً للأحداث التي تتحول إلى لون من الأداء تشارك فيه التماثيل
والشخص الإنساني كالرحلة البحرية .

إن هذا النص يتعرض باختصار لموت وصعود أوزيريس ، وعلى ضوء هذا
البرنامج يمكن فهم وترتيب النصوص الأوزيرية المختلفة التي تتعرض لأحداث
مختلفة من أسطورة أوزيريس ، وحتى المهرجانات المختلفة كمهرجان سوكار وإقامة
عامود «دجد» تصبح جزءاً من الدراما الأوزيرية بعد أن كان ينظر إليها كأحداث
مستقلة (٨) .

يمكن باختصار أن نقول إن الأساطير المصرية ، بالإضافة إلى مساهمتها في تحديد
معالم العقيدة والديانة المصرية ، خطت بالخلق الفني خطوات واضحة في مجال
التعبير الشعري والروائي والدرامي ، ليس هذا فحسب ، بل كانت الأسطورة المادة
الخام التي قامت عليها بعض الرقصات المصرية ، فهناك رقصات محتواه الأسطوري
لا تغفل عن العين المدققة . هناك مثلاً رقصة «المو» التي تقوم على أسطورة مواراة
أوزيريس التراب ، ورقصة «حاتور» الدرامية التي تصور دورها الأسطوري في عملية
الإخصاب من خلال اتحادها مع رع إله الشمس . كما أن المتبع لإقامة عامود
«دجد» المرسومة على جدران مقبرة «خرويف» يلحظ أن الغنائية هي السمة
الأساسية ، فالتعبير يتم أساساً من خلال الرقصة والأغنية المشحونتين بالإشارات

الأسطورية المتعددة . هناك مثلاً إشارة واضحة إلى دور الموسيقيين في هذا الاحتفال ، فتحت إحدى الرسوم مكتوب « الموسيقيون الذين يعزفون وفقاً لما يتم في احتفالات إقامة عامود «دجد» » وتحت رسم لأربع راقصات مكتوب «نساء أحضرن من الواحات لإقامة عامود «دجد» ، والمقصود هنا الواحات الخارجة . وهناك الكهنة الراقصون يلعبون أدوار المحاربين ، بعضهم يحارب بقبضات أيديهم وبعضهم يحارب بعضى صغيرة ، والإشارة إليهم إشارة أسطورية ، بعضهم من «به» والآخر من «دب» وهى أسماء مدن قديمة مرتبطة بالتوحيد .

إن هذا العرض السريع يكشف عن الدور الذى لعبته الأساطير في بحث الحياة في فنون مختلفة من التعبير الأدبى الروائى أو الشعرى أو الدرامى أو التعبير الفنى كالغناء والرقص ، بالإضافة إلى فن التشكيل حيث جسدوا تصوراتهم عن عالم الأساطير في صور فنية جميلة . ولا يفوتنا في النهاية ان نشير إلى العلاقة بين الأساطير المصرية القديمة والفولكلور الشعبى على ضوء تراثنا الأسطورى . إن أدب التعديد الشعبى امتداد لأحزان عاشها الشعب في احتفالاته بالإله أوزيريس ، والتعديد على الميت قريب في صورته من البكاء على أوزيريس . وهناك رموز كثيرة مازالت تعود إلى مرحلة قديمة سادت فيها الأساطير . إن العين مثلاً وكل الأدبيات التى تدور حولها ترجعنا بشكل أو آخر إلى عين حورس التى فقأها ست ، وجهود «دجحتى» من أجل إعادتها إليه . إن خسوف القمر والأغاني التى تنشد في هذه المناسبة تذكر بدور الأسطورة القديمة عن أن القمر هو عين حورس التى فقأها ست فساد الظلام وحدث خسوف القمر . إن الحية ودورها وهى آلهة مصرية قديمة تتخلل فولكلورنا الشعبى بصوره المختلفة . ومازال أطفالنا يدعون للشمس عندما تسقط لهم سنة ، وفي هذا لون من رجع الصدى . إن الغريق الذى نصر على انتشال جثته مهما كلفنا ذلك من جهد ، حتى ندفنه ، أليس هذا تذكيراً بقصة أوزيريس ورحلة إيزيس

الخرافية من أجل أن تجمع اعضاءه المبعثرة ليكتمل جسده حتى تتحقق إمكانية بعثه .

الواقع أن دراسة تفصيلية للأساطير المصرية والدور الذي تلعبه في أرجح النشاطات الفكرية المختلفة الدينية والفنية والاجتماعية والسياسية يمكن أن يؤدي في النهاية إلى لون من التقسيم الموضوعي لدور الأسطورة في الفكر المصري عموماً.

المراجع :

- (1) Lions, Veronica, 1968, Egyptian Mythology , Paul Hamlyn .
Erman, Adolf, 1934, Die Religion der Ägypter , PP. 14 - 87, Leipzig .
الكتاب الأول يعطى صورة مبسطة عن الأساطير المصرية والثاني يعود إلى المصادر المصرية القديمة .
- (2) Schott, G., Mythe im alten Aegypten, PP. 110. 135, 136, Leipzig .
Assmann, J., 1977, "Die Verbergenheit des mythos in Ägypten" Göttinger Mitteilungen, Heft 25, PP. 8, 9, 41 - 43 , Göttingen .
Brunner - Traut, E., 1980, " Mythos" Lexikon der Ägyptologie B.iv, Lieferung 26, Cols, 278, 281, Wiesbaden .
- (3) - يمكن ان تتبع المفاهيم المختلفة حول الأسطورة في المرجعين التاليين :
Myth, 1958, A symposium, ed. by Sebeok, Blomington .
Kirk, G.S., 1970, Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and other Cultures, Cambridge .
- (4) Otto, E., 1958, Das verhältnis von Rite und mythos im Ägyptischen, Heidelberg.
- (5) Hooke, S.H., 1933, "The Myth and Ritual Pattern of the Ancient East " ,

Myth and Ritual, ed. by Hooke , PP. 1 - 14 , London .

(6) Bleeker , C.J., 1967 , Egyptian Festivals , PP. 37, 38, Leiden.

(7) Frankfort, H., 1951, The Problem of Similarity in Ancient Near Eastern Religions, The Frazer Lecture, 1950, 10 - 12, 15, 16 - 18 , London .

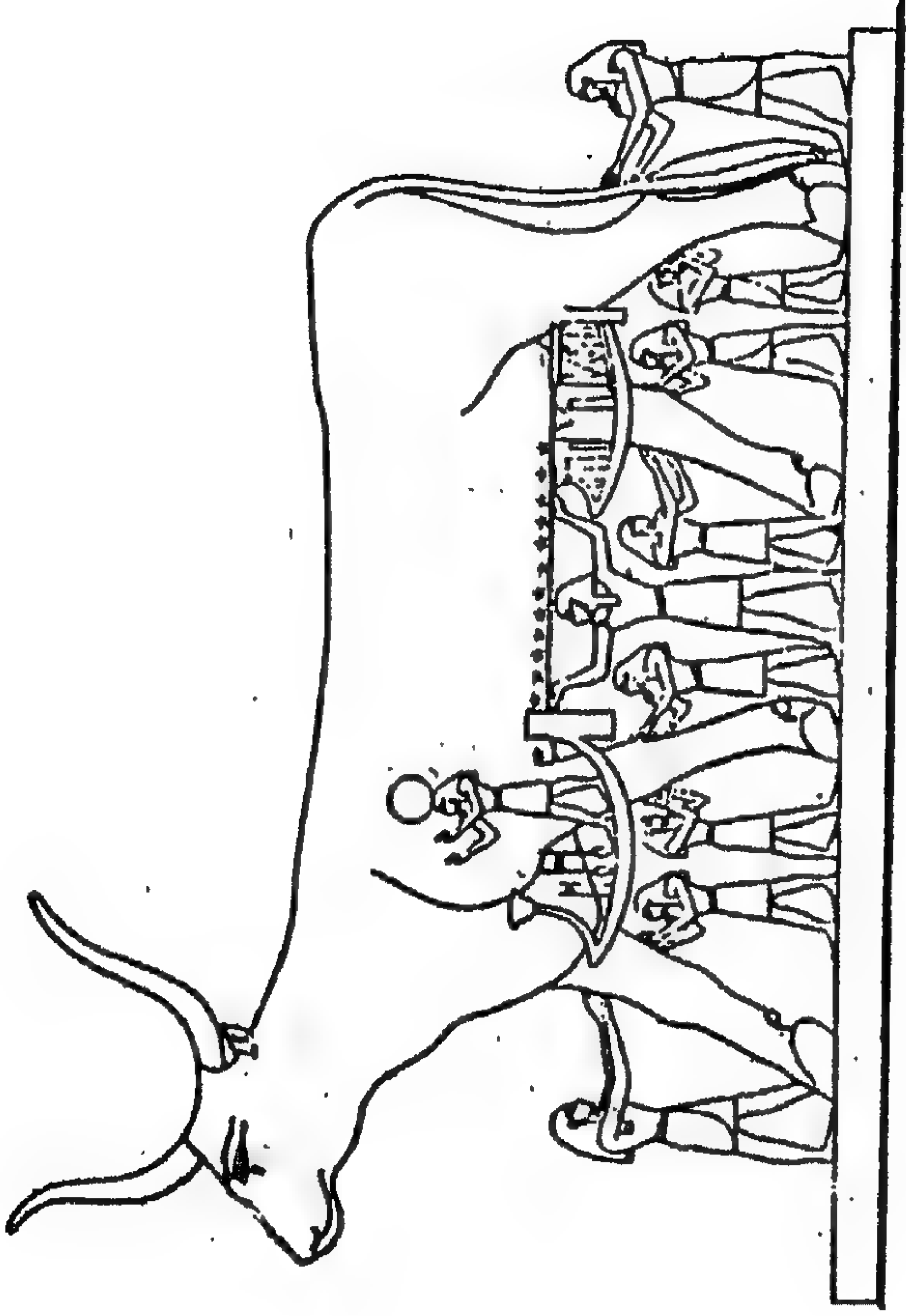
(٨) إرجع إلى فصول الدراما المصرية القديمة في نفس الكتاب .



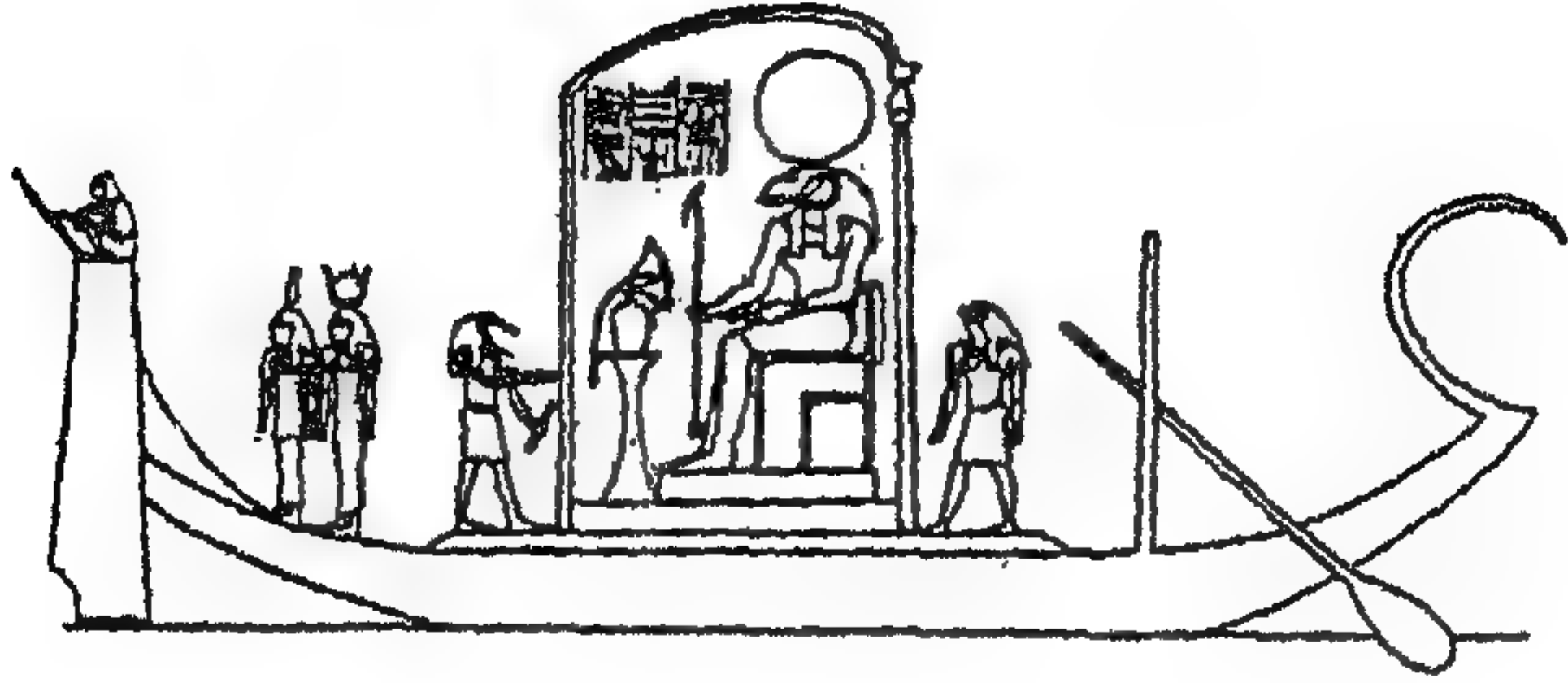
الإله الشمس الصغير يخرج من زهرة اللوتس



١٤ - الإله «شو» يرفع الآلهة نوت عن الإله «جب» الذي يرقد على الأرض . على ظهر «نوت» قارباً الإله الشمس .



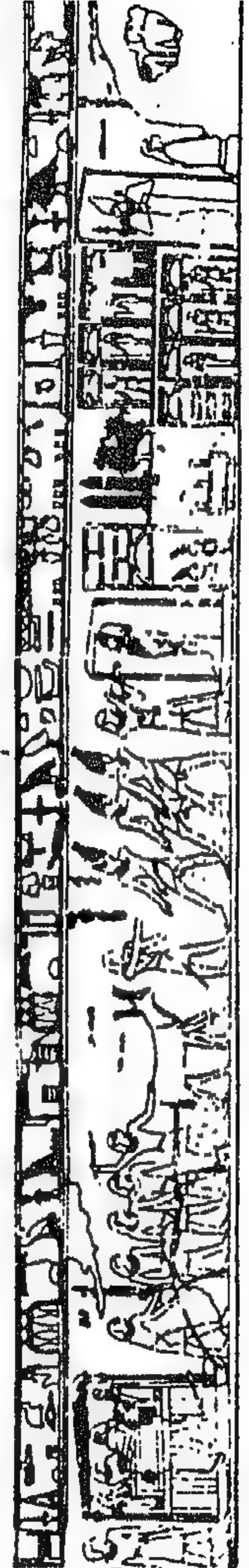
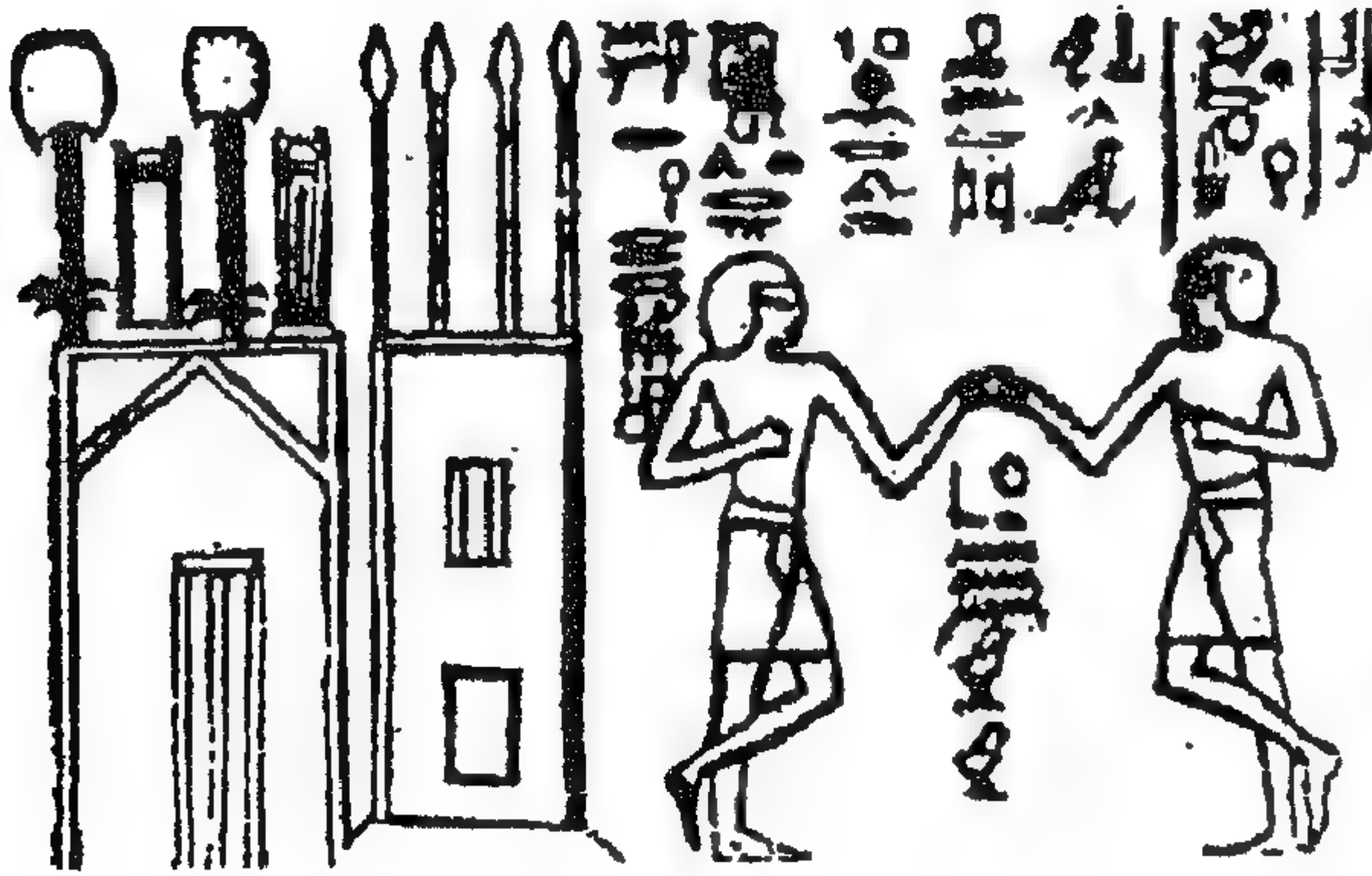
السماء باعتبارها بقرة يرفعها «شو» وآلهة آخرون . نلاحظ في الجزء الأيسر من بطن البقرة الإله الشمس وعلى رأسه قرص الشمس وتمتد بجواره نجوم السماء .



الإله الشمس في قاربته ، وأمامه «دجحتوتى» وهو بمثابة وزيره . ونلاحظ هنا أن الإله الشمس على صورة كبش ، فهو يقوم برحلته الليلية .



أحدى رقصات «حاتور» الدرامية ، وهنا نلاحظ التنوع في الحركة سواء القدمين أو الذراعين والتنوع في الملابس وغطاء الرأس . الرقصة مصحوبة بكلمات يغنيها كورس الفتيات الذى يتوسط بين راقصين إلى اليمين ، وراقصتين إلى اليسار ، يتحركان كل منهما في اتجاه الآخر . الكلمات تقول «انتبه الذهبية (المقصود بالذهبية الآلهة «حاتور») قادمة وربما المقصود هنا الراقصتان اللتان تتحركان إلى الأمام . «أبواب السماء تنفتح حتى يأتى الإله (والمقصود هنا «رع» . إن المقصود هنا الاتحاد بين الإله الشمس رع وآلهة السماء «حاتور» وهنا يتضح المدلول الأسطوري .



رقصة «المو» في صور مختلفة . أن راقصى «المو» يستقبلون جسد الميت الذى يشار إليه باعتباره جسد أوزيريس ، وهؤلاء الراقصون أسطوريا هم الحراس الذين كانوا يحرسون جسد أوزيريس عندما دفن في «بوتو» في الشمال . وهنا أيضاً تتجسد أسطورة أوزيريس في حركات يقوم بها راقصو «المو» .

الدراما المصرية القديمة

الدراما فى الأدب المصرى القديم

شئ يدعو للآلم ان تاريخنا المصرى القديم مازال غريبا علينا ، نقرأه أو نفهمه من خلال مساهمات الفكر الاوروبى وخاصة ، الالمانى والانجليزى والفرنسى ، والمساهمة المصرية مازالت محدودة محكومة فى أحيان كثيرة بمنطق وإطار أوروبى . وربما كان السبب الجوهرى فى هذه الظاهرة اننا أهملنا دراسة تاريخنا القديم ومن ثم أصبحنا عاجزين عن رؤية تاريخنا فى تطوره عبر الزمن ، وقبلنا أن يتمزق هذا النسيج المتكامل وسلمنا ان تكون فترة من أهم فترات تاريخنا : مصر القديمة عملاً ينسج نخطوطه الفكر الاوروبى .

ولست أعنى اننا لسنا مدينين للفكر الاوروبى بكل هذا الحصاد المتعاظم من رصد وتسجيل وتقييم وكتابة تاريخنا المصرى القديم . اننا لسنا مجرد مدينين ، بل أستطيع القول أن علم المصريات بلا إبداعات الفكر الاوروبى شئ لا وجود له . وليس من قبيل المبالغة أن نقول أن علم المصريات شكل مصرى ومحتوى أوروبى . ويلزمنا الكثير من الوقت والإعداد والتمثل لكل نتاج الفكر الاوروبى فى علم المصريات حتى نقدم مساهمتنا المصرية المتكاملة القادرة على الاستمرار . لقد قدمت بالطبع مصر عدداً من علماء المصريات الذين يقفون بجانب زملائهم الاوروبيين وينالون الاعتراف والتقدير ، ولكنهم حالات قليلة فى خضم هذا البحر الزاخر بالطاقات الاوروبية .

إن التعرف على تاريخ حضارتنا القديمة من خلال محاولات الفكر الاوروبى تعطينا الفرصة لتقييم بعض ما تم فى بعض مجالات هذا التاريخ الحضارى وتسمح لنا بممارسة نقدية لما كُتب على ضوء إحساسنا وتفهمنا لتاريخنا وإذا كنا نتعرض اليوم لقضية المسرح فى مصر القديمة فلأن هذه القضية نالت قسطا بارزا من جهود علماء المصريين الاوروبيين وظهرت كتابات كثيرة تعالج هذا الموضوع ومر من الوقت ما يسمح بتقييم موضوعى هادىء لهذه المحاولات .

لقد ثار جدل طويل ، هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا ؟ ومازال هذا الجدل قائماً حتى اليوم . وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريين من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الايجابية والسلبية فى هذه المساهمات .

وحتى نتجنب الكثير من التفاصيل نركز على الرواد الأساسيين ، وأهم ما استندوا عليه لتأكيد وجود مسرح مصرى قديم ونصوص مسرحية مصرية ، والملاحم الأساسية لهذا النمط من الكتابة .



« زيتته » Sethe

لعل البداية الحقيقية تعود إلى عالم المصريين «زيتته» الذى قام بدراسة نصين احدهما «حجر شباكه» Shabaka Stone والثانى « برديه الرامسيوم » Dramatic Ramesseum Papyrus ، واستخلص ما سماه بالملاحم الأساسية للحوار المسرحى . والواقع أن «زيتته» من خلال هذه الدراسة وضع أساساً نظريا مازال يمثل حجر الزاوية فى الدراسات اللاحقة لإثبات أو إنكار المسرح المصرى القديم .

يحتوى النص الأول على أفكار متنوعة تجمع بين الفلسفة الدينية لمدينة «ممفيس» وشذرات أسطورية في صورة حوار تنتمى إلى قصة أوزيريس وحورس . وإن لم يكن «زيت» أول من أشار إلى الطبيعة الدرامية لهذا النص فقد سبقه إلى ذلك «إرمان» Erman الذى ركز على الجانب الدرامى فى الجزء المتعلق بأسطورة أوزيريس وحورس ، إلا أن «زيت» نظر إلى النص كوحدة متكاملة واعتبره فى مجموعة نمطا دراميا يجمع بين الحوار وشخصية الراوى .

ولعل مساهمة «زيت» الأساسية تكمن فى أسلوب المعالجة ، إذ أبرز ان النص يقوم على حوار بين شخصين مسرحية تمثل الآلهة المختلفة . ويتضح هذا فى طريقة الكتابة التى تبدأ بعبارة « كلمات مقولة » من «حورس» إلى «إيزيس» مثلاً أو «جيب» إلى «حورس» . فهذا يقطع من وجهة نظر «زيت» بوجود حوار بين الآلهة المختلفين . ويشير «زيت» إلى أنه فى نهاية المقاطع الحوارية فراغات لا تحتوى سوى كلمات متتالية قد تكون اسم إله أو مكان أو حدث معين ، وهى أقرب إلى الإرشادات المسرحية تعين على تنفيذ ما جاء بالنص ، مما يؤكد وجهة نظر «زيت» أننا أمام نص مسرحى (١) .

ولقد لقي «زيت» تأييداً كبيراً من جانب علماء المصريات عندما حدد هذه الطريقة ملامح الحوار المسرحى ، وإن كان قد خالفه البعض فى النتائج التى وصل إليها . فقد رأى «يونكر» مثلاً أن الحوار هنا ليس دليلاً على وجود نص مسرحى بل الحوار ليس أكثر من شكل ملائم لعرض أفكار فلسفية وسياسية (٢) .

ويحدد دريتون اننا لسنا أمام نص مسرحى بل مجرد توجيهات مسرحية يستفيد منها المخرج. عند تقديمه لنص هذه المسرحية الذى لا يكشف عنه «حجر شباكه» (٣) .

ولكننا نستطيع أن نقول ان «زيت» بدراسته لهذا النص والنص الآخر «بردية الرامسيوم الدرامية» قد حدد الطريق الذى سيسلكه غيره من علماء المصريات لتبين

معالم المسرح القديم ، هذا الطريق الذى يتخلص فى عبارة واحدة : الحوار بسماته الخاصة كمؤشر للكتابة الدرامية فى مصر القديمة .

وحاول «زيت» فى نصه الثانى ان يصل إلى نفس النتيجة : الحوار باعتباره علامة الطريق لتحديد النصوص المسرحية . ويرى «زيت» ان مادة هذا النص تتويج الملك سنوسرت الأول بعد موت أبيه ، والمادة مقسمة إلى مناظر كثيرة ، ويجمع كل منظر بين الحوار والرواية . وفى هذا النص أعطى «زيت» لنفسه حريات كثيرة فى التفسير والاضافة كما يتضح مثلاً فى المناظر الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر (٤) .

ولكن تفسير «زيت» لهذا النص لم يحظ بتأييد علماء المصريات الآخرين ، بل اختلف معه الكثيرون سواء فى التفسير العام أو المضمون الدرامى أو حتى فى قراءة النص ، بدايته ونهايته (٥) . ويهمنى هنا بشكل أساسى الموقف من الطبيعة الدرامية لهذا النص . ان «دريتون» مثلاً لا يرى فيه سوى طبقوساً دينية لامت بصلة إلى لدراما ، ويشاركه فى هذا رأى «فيرمان» Firman ، و«شوت» Schott لا يرى فى النص سوى شكلاً مسرحياً فى التعبير (٦) .

والواقع أن «زيت» أعطى نفسه حريات كثيرة فى الإضافة إلى النص واستكمال ما هو ضائع من كلمات ، وانتهى إلى تفسيرات ليس من السهل قبولها حتى من جانب علماء المصريات الآخرين ، ويستطيع المرء أن يزعم دون عناء أن النص فى صورته الحالية ناقص إلى درجة يصعب تفسيره دون الوقوع فى اخطاء ، وغامض ، نتيجة هذا النقص ، إلى درجة لاتسمح بتأكيد وجهة نظر على أخرى ، ويصبح من الصعب إثبات درامية هذا النص .

وإذا أردنا ان نلخص مساهمة «زيت» فى موضوع الدراما فى مصر القديمة نستطيع أن نقول أنه استطاع أن يحدد الحوار وملاحمه باعتباره القسمة الأساسية فى الكتابة

المسرحية . ولكن «زيت» اختار نصوصا غير كاملة ضائع منها الكثير ويصعب موضوعيا تحديد محتواها فما بالك بالكلام عن الطبيعة الدرامية في هذه النصوص ؛ وحتى هذا الحوار أصبح مجال خلاف ، هل هو مجرد شكل أم مضمون ؟ هل هو تعبير عن دراما أو طقوس شعائر دينية مغلقة ؟

والشيء الثانى أن البدء من نص واعتباره دراما دون محاولة دراسة إمكانية التطور المسرحى واحتمالاته واتجاهاته في بلد قديم كمصر شيء فيه الكثير من التعسف . إن الدراما في الحضارات القديمة ليست نفس الشكل أو نفس المحتوى ، ولم تسلك نفس السبيل في نشأتها وتطورها ، وليس في الامكان ان نبحث عن مسرح مصرى من واقع قيم المسرح اليونانى كما فعل «دريتون» أو مسرح القرون الوسطى كما أشار «زيت»^(٧). إن رؤيتنا للواقع المصرى يجب أن تبدأ من مصر مستفيدين في نفس الوقت من كل إمكانيات وخبرات الدراما القديمة سواء في الشرق أو الغرب لنصل في النهاية لما يمكن أن نسميه بالملامح الخاصة للتطور الدرامى في مصر .



«دريتون» Drioton

ولم تقف محاولة اكتشاف الدراما عند «زيت» بل تلقف «دريتون» الكرة مبتدئا من الحوار كأساس للبحث وإن كان في صياغة جديدة . فقد حدد أن الحوار المسرحى لابد ان يتسم بثلاث قسامات : ثبت بأسماء الشخصوص الذى يكشف عن حوار بينها ، الإرشادات المسرحية ، ونوعية الحوار اى طابعه الدرامى .

والملاحظ أن ما قدمه «دريتون» هنا لا يخرج عن مقولة «زيت» إن الحوار هو الأساس في الكشف عن درامية نص من نصوص . ولكن الجديد في موقف «دريتون» أنه تحدث عما سماه بالدراما الدينية ، وهى تقع خارج نطاق الشعائر الدينية ، ثم الدراما الشعبية . كما أن نقطة البداية في بحثه لم تكن الوصول إلى ما سماه

بكراسة المخرج التى تعد بمثابة مفتاح عمل المخرج ، بل بأدوار الممثلين أنفسهم التى تعطينا نبض الدراما المصرية الحية (٨).

ولكن ما نأخذه على «دريتون» أنه اعطى لنفسه كثيراً من الحريات كأن يغير سطوراً فى نص من النصوص ويحولها إلى إرشادات مسرحية وفقاً لتقديره الخاص ، وهو شيء خالفه فيه باحثون آخرون ، ويصل به الأمر أن يتدع شخصاً مسرحياً دون أن يكون هناك ما يدعم هذا الرأي (٩) . إن هذا المنهج فى البحث هو لون من التفسير لا يقف على أرض صلبة ولا يستند إلا إلى تقدير شخصى مخوف بالخطر .

وفيما يتعلق بالمسرح الشعبى لم يقدم «دريتون» سوى نصاً لا يحتمل التفسير الذى قدمه ، بل اعتبره غيره من الباحثين لونا من الاجتهاد لا يستند إلى تقدير موضوعى (١٠).

إن ما يهمنا عند التعرض لتجربة دريتون مع المسرح المصرى القديم أن نوضح أن الجانب الذاتى فى التفسير واستخلاص النتائج سواء بالتعديل أو الإضافة هو الملصق البارز فى منهجه ، وهنا تكمن الخطورة .

والشيء الثانى أنه رغم تحديد الحوار وملاحه كنقطة بداية لاكتشاف نص درامى ، لم يراع هو نفس هذا التحديد .

والشيء الثالث أنه حتى لو سلمنا بالطابع الدرامى لهذه النصوص ، فهى لا تخرج عن كونها شذرات تتضمن دوراً مثل أو آخر ولا تشكل نصاً مسرحياً متكاملًا .

والشيء الرابع أنه بدأ بحثه عن مسرح مصرى محتكاً إلى مفهوماته الخاصة عن المسرح الاغريقى وقيمه .

ورغم أن «دريتون» خلف وراءه حصداً لا بأس به من النصوص التى يراها

جوهر المسرح المصرى الا أن هذا الحصاد أصبح مثار شك ورفض أكثر من اعتباره نماذج للدراما المصرية .



«فيرمان» Fairman

والإضافة الثالثة التى تستحق وقفة خاصة هى المسرحية التى قدمها Fairman & Blackman ، مسرحية من وجهة نظرهما ، وشعائر أو طقوس دينية من وجهة نظر آخرين^(١١) . وفكرة هذا النص تدور حول الصراع بين الإلهين «حورس» و«سيت» ، و«سيت» هنا لا يظهر فى صورة إنسانية بل فى صورة فرس النهر ، وحورس يدخل فى صراع معه ليقضى عليه بالحربون . وفى النهاية يظهر «سيت» فى صورة كعكة على شكل فرس النهر يتقاسمها الآلهة المختلفون .

واعتبر «فيرمان» و«بلاكمان» هذا النص مسرحية معتمدين على الحوار بالإضافة إلى عوامل أخرى مثل «الكورس» واللغة الشعرية والأغاني والإرشادات المسرحية . ولكن لا يجب أن يغيب عن بالنا ان «فيرمان» و«بلاكمان» قاما بإعادة بناء النص محددين من وجهة نظرهما فى أحيان كثيرة الحوار وقائليه ، معتمدين على المضمون ، وهما يعترفان بذلك وبدافعان عن وجهة نظرهما^(١٢) .

أما «دريتون» فله وجهة نظر مخالفة ، فهو يعتبر هذا النص داخل دائرة الشعائر الدينية وهو خليط من أصلين سابقين يمكن تمييزهما رغم هذا الدمج . والنص فى صورته الحالية لا ينتمى إلى الدراما لأن الحدث لا يمكن أن يكون حدثا دراميا ، وليس هنا فى العمل ما يشابه الحقيقة ، بالإضافة إلى عدم التناسق بين النص المكتوب والرسوم المرافقة^(١٣) .

ولكن هذا النص يستحق وقفة خاصة لأنه يرتبط بأحد المهرجانات المصرية القديمة المعروفة باسم «مهرجان النصر» ، بالإضافة إلى شواهد الإخراج حيث تظهر الشخصيات المختلفة واقفة على كتل خشبية مرتفعة ، وهذا يشير إلى تصور معين لخشبة المسرح في ذلك الوقت (١٤).

ولكننا نستطيع أن نقول أن درامية النص لا تعود في الواقع إلى الحدث ذاته بل إلى الطبيعة الغنائية الدرامية التي تجعله قريباً من العروض المسرحية المصاحبة للمهرجانات المصرية بشكل عام . إن دور «الكورس» والمجموعات المختلفة التي يتشكل منها والتنوع في التشكيل ، بالإضافة إلى الموسيقى ، هو الذي يعطى عمقاً درامياً للحدث ويقربنا بشكل عام من المسرح الغنائي الذي يعتبر في الواقع المفتاح لفهم ما يمكن أن نسميه بالمساهمة المصرية في المسرح ، وهذا موضوع سنعود إليه .

ومن هنا نستطيع أن نقول أن «زيت» و«دريتون» و«فيرمان» لعبوا الدور الأساسي في معالجة موضوع المسرح في مصر القديمة ، وجاءت المحاولات الأخرى بشكل أو آخر تطبيقات جزئية . والملاحظ أن «زيت» هو الرائد الأول الذي وضع قضية الحوار كحجر الزاوية وسار على منواله «دريتون» وإن كان في صورة جديدة ، و«فيرمان» وإن كان قد انتقل بالمعركة إلى حدود أبعد ، إلا وهي احتمالات الأداء المسرحي . ولكن الشيء الواضح أنه رغم الاتفاق على الحوار فالخلاف بينهم شديد ، فإن ما يراه «زيت» دراما وحوارا يراه «دريتون» كراسة إخراج أو شعائر دينية ، وما يراه «دريتون» دراما يراه «فيرمان» اجتهادات أغلبها لا تستند إلى واقع ، وما يراه «فيرمان» دراما يراه «دريتون» شعائر وطقوس لا تعطى نصوصاً مسرحية .

إن هذا الخلاف العميق يفتح أعيننا على حقيقة واضحة : إن الحوار لم يقدم حلاً لمشكلة المسرح المصري القديم . وفي رأيي أن المنهج الذي اتبعه «زيت» و«دريتون» و«فيرمان» عجز عن تحقيق نتائج واضحة . أولاً لأن الحوار جاء معزولاً عن باقي

العناصر الدرامية التي تلعب دورها في الدراما القديمة . وكان لابد بدلاً من أن مجرد الباحثون عنصراً من عناصر الدراما ، أن يبدؤوا بمسح شامل يسمح برؤية كل العناصر الدرامية وإمكانية بروز عنصر على عناصر أخرى ، كان لابد باختصار أن يستفيد الباحثون من التجربة الدرامية القديمة في عمومها وخصوصياتها قبل أن يختاروا بشكل مسبق الحوار باعتباره جوهر الدراما المصرية . وثانياً ، ارتبطت قضية الحوار بقضية أخرى هي قضية الأسطورة أو الشعائر وهي قضية صبغت التفسير الحضارى في أوجه النشاط المختلفة .

ولهذا ، من أجل تقييم محاولات علماء المصريات على أساس موضوعي يحسن أن نلقى نظرة على الدراما القديمة في عدد من مراكزها الحضارية الأساسية ، مع التركيز على نقاط محددة في المقارنة لنرى في النهاية الامكانيات المختلفة التي تجاهلها أو اغفلها علماء المصريات في دراستهم ، ولنرى ما إذا كانت الدراما القديمة تزخر بالتعدد في الشكل والمضمون أم هي شيء واحد متكرر ، ولنرى ما هو عام وخاص في هذه التجربة الإنسانية .

والواقع أن التعدد في الاتجاهات ليست سمة الدراما القديمة وحدها ، بل هي سمة عامة حتى في أحدث مراحل الدراما ، فما الذي يجمع مثلاً بين مسرحية «ميللر» Miller «موت بائع جوال» ومسرحية «يونسكو» Ionesco «الحزيت» ومسرحية «برشت» Brecht «دائرة الطباشير القوقازية» . الأولى يختلط فيها الماضي بالحاضر ، وتلعب الاضواء هنا الدور الحاسم في تجسيد الحدث الذي هو خليط بين الماضي والحاضر ، ويبدو العمل قريباً من «تكنيك» السينما وإن كان شيئاً مغايراً للفن السينمائي . أما مسرحية «برشت» فهي خليط من الرواية والدراما تعتمد إلى تحطيم الاحساس بالإيهام الذي هو أساس الدراما التقليدية . أما مسرحية «يونسكو» فهي تعبير عن عالم مجرد تلعب فيه الأقنعة والحوار - الذي يبدو غير مترابط بعيداً

عن الواقعية - الدور الرئيسي . ان هذا التنوع في الشكل يعكس تنوعاً في المضمون ويعطى للدراما امكانيات أوسع في التعبير .

ومن هنا عند الحديث عن الدراما القديمة سنركز على قضية الشكل والمضمون ، وقضية الاطار الذي نشأت وتطورت فيه الدراما ، مراعين ان نختار مرحلة كلاسيكية حتى يسهل المقارنة بين المراكز الحضارية المختلفة .



الدراما القديمة

إذا كانت الدراما اليونانية وبالتحديد التراجيديات تقوم على الحدث ، فهي تقوم على نوع من الحدث يثير الشفقة والخوف . ومن هنا كان بطل التراجيديات انساناً ليس شريراً كل الشر وليس خيراً كل الخير ، يرتكب خطأ لا يتحمل مسؤوليته تماماً ، فالقدر يكمن خلف إرادته . ويلعب «الكورس» في التراجيديات اليونانية دوراً هاماً ، يدخل في نسيج العمل الدرامي ويشارك في الحدث . ولقد اختلف على أية حال كتاب التراجيديات اليونانية في مدى نجاحهم في توظيف الكورس . وإذا اعتبرنا أن صراع الإنسان ضد القدر هو محور التراجيديات اليونانية فقد برز الصراع داخل الإنسان ذاته في التراجيديات الشكسبيرية ثم صراعاً بين الإنسان والمجتمع في الفترات الحديثة .

والتراجيديات اليونانية لا تقبل فكرة أن العمل الفني تصوير رمزي . ويقول ارسطو «ان الرمز أو الإشارة لا يحمل تشابهاً حيويًا أو ارتباطاً طبعياً مع الشيء الذي يعنيه هذا الرمز أو الإشارة» (١٥).

وإذا انتقلنا إلى الدراما الهندية لنرى مكانة الحدث والبطل ، يسترعى انتباهنا شيئاً مختلف . إن الدراما «السنسكريتية» مزيج من عناصر ثلاثة : الحبكة والبطل و«شيء» اسمه المتعة الفنية «rasa» . ولا تعرف هذه الدراما التراجيديات والكوميديات .

ولهذا فالتنوع في العلاقة بين البطل والقصة والمتعة الفنية يشكل المدى الدرامي الذي يتحرك فيه المسرح الهندي وهو ينحصر في أشكال عشرة للدراما .

وتختلف هذه الاشكال الدرامية في طبيعة الشخصيات المقدمة وعدد الفصول والحبكة والأسلوب سواء في صورة «مونولوج» أو «ديالوج» ومدى العنصر الكوميدي .

ويعود افتقاد التراجيديا إلى النظرة «الهندوكية» التي لا ترى في الإنسان كائناً حراً، فالإنسان محكوم بمصيره الذي لا يمكن الفكك منه .

وليست الدراما الهندية مجرد حدث يتحقق على خشبة المسرح بل يتخللها عناصر مروية . فقد يحدث أن شخصا خارج المسرح في فصل سابق يتكلم عن بداية الفصل اللاحق ، أو يحدث تداخل بين نهاية فصل وبداية فصل جديد .

والبطل في الدراما الهندية نمط أكثر منه فرد ، ولا يخرج عن كونه واحداً من أنماط أربعة ، وكل نمط تتفرع منه فروع ثانوية . ولا يخرج البطل عن كونه اما صاحب طبيعة مرحة أو هادئة أو جريئة أو طبيعة فارس (١٦) .

ولو قارنا بين الدراما الهندية والدراما اليونانية نخلص إلى ما يلي : يتخلل الحدث في الدراما الهندية أجزاء مروية ، والبطل نمط عام ، كما تخلو الدراما الهندية من «الكورس» ، بالاضافة إلى أن هناك لونا من «المونودراما» القائمة على «المونولوج» وحده . وكل هذه السمات تفتقدها الدراما اليونانية وخاصة التراجيديا .

وإذا انتقلنا إلى الدراما الصينية وأخذنا النمط المسرحي المعروف بالأوبرا الصينية (لا علاقة له بالأوبرا التقليدية) لا نجد التقسيم التقليدي في المسرح اليوناني إلى تراجيديا وكوميديا ، بل قصة تدور حول موضوع اجتماعي أو حربي ؛ وهنا أيضاً لا نجد البطل الفرد بل النمط الذي لا يخرج عن واحد من أربعة : الدور الرجالي

«شنج» ، والدور النسائي «تان» ، والرجل الطيب أو الوغد «شينج» والمهرج «شو» .
وكل نمط ينقسم بدوره إلى فروع ثانوية . وهذه عملية شبيهة بما يحدث في المسرح
الهندي .

وإداء الممثل هو أهم ما يستلفت نظرنا في هذا المسرح ، فهو قادر على خلق عالم
كامل من خلال نظام متشعب من الرموز . إنه يتغلب على مشكلة الزمان والمكان
ويتنصر على القيود التي يفرضها مسرح الإيهام . ويتضمن اداء الممثل الكلام والغناء
والحركة والإشارات والملابس والمكياج واستخدام الأسلحة ولوازم المسرح الأخرى . إن
الرمز هنا يتغلغل في كل شيء ويجعل من المسرح الصيني شيئاً مغايراً تماماً للمسرح
الأوروبي . (١٧)

وعند مقارنة المسرح الصيني بالمسرح اليوناني يمكن أن نقول أن الأول مسرح
غنائي يقوم على الرمز والبطل النمط والثاني مسرح يقوم على الحوار والحدث والإيهام
والبطل الفرد .

وإذا انتقلنا إلى الدراما اليابانية استرعى انتباهنا تعدد أشكالها التي من بينها مسرح
«النوه» Noh الذي وصل إلى قمته في عصر «زيامي» Zeami وهو مؤلف وممثل ومخرج
يتسمى إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر والنصف الأول من القرن الخامس
عشر . إن مسرح «النوه» امتداد للأشكال السابقة التي ساهمت في صياغة ملامحه .

ويدخل في هذا النمط من الدراما الأغنية والرقصة والأداء الصامت ، ويصعب
وفقاً للمفهوم الغربي تبين الدراما في هذا النوع من الكتابة والأداء لأنه لا يوجد فاصل
بين الماضي والحاضر ، ولا توجد حبكة بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، وتلعب القصة
والحبكة والحوار والشخصيات دوراً ثانوياً ، بينما الشيء الهام والجوهري هو المساهمة
الخلقة التي يقوم بها الممثل خلال الغناء والرقص في إطار أداء لا يخرج عن أنماط
ثلاثة :

الرجل العجوز والمرأة والمحارب .

وتعود الاشكال الفنية الأخرى إلى عنصرى الغناء وأداء الأنماط الثلاثة . فرقصات الآلهة مثلاً وما تتسم به من صفاء تام تعود إلى أسلوب ثانوى مستمد من نمط الرجل العجوز ، والسحر الأخاذ العميق والرق في التنوع الغنائى يعودان إلى أسلوب ثانوى مستمد من نمط المرأة ، والرقصات الفنية المصحوبة بحركات الجسم ودبدبة القدمين تعود إلى أسلوب ثانوى مستمد من نمط المحارب .

ولا تتضمن مسرحية «النوه» أكثر من شخصية واحدة رئيسية ، وهناك بجانب هذه الشخصية الرئيسية شخصية ثانوية جداً بالإضافة إلى شخصية كوميدية تمثل الاتجاه السائد في المسرح الشرقى لتحقيق الإغراب .

و«تكنيك» الرمز هو السائد في هذا المسرح أيضاً ، وإذا كانت القصة والشخص المختلفة تلعب دوراً صغيراً في المسرح الصينى فهى هنا في مسرح «النوه» تتضاءل إلى أقصى حد ممكن ويصبح هذا المسرح النقيض الأكبر للمسرح اليونانى ، مسرح التراجيديات والكوميديا والحدث والصراع والبطل (١٨).

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتيين الخلاف الكبير بين الدراما اليونانية ومسرح «النوه» في نقطتين جوهريتين : الحدث ورسم الشخصيات . ويصبح من الصعب تعريف مسرح «النوه» في إطار قريب من المسرح التقليدى . ولو حاول المرء أن يقدم وصفاً لمسرح «النوه» يمكن في هذه الحالة ان يردد ما قاله «سيفير» Sifferet : إنه قصيدة طويلة ، فيها الغناء والاداء الصامت والموسيقى يتخللها الرقصات التى قد لا ترتبط بالموضوع . وطبعاً هذا وصف أكثر منه تعريف .

لعل هذا العرض الموجز لقضية واحدة من قضايا المسرح وهى قضية المحتوى

والشكل وتطبيقها على الدراما اليونانية والهندية والصينية واليابانية يرينا الفروق الجوهرية التى قد تصل إلى حد إنكار الدراما هنا أو هناك .



المهرجانات ومغزاها

ولكن الإطار الذى نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطأ أكثر تجانساً وتقارباً ، فالمهرجانات والاعياد المختلفة كانت الفرصة الاساسية التى فيها برزت الحاجة إلى الألوان المختلفة من الاداء المسرحى ، وليس هذا بالشئ الغريب ، فالدراما وخاصة فى مراحلها الأولى لاتعيش دون الناس فى تجمعاتهم وباعثها استعادة حدث دينى أو اسطورى أو تاريخى أو حدث يرتبط بالطبيعة . ان هذا التجمع حول مثل هذا الحدث مناخ درامى ملائم تترعرع فيه الأنشطة الفنية المختلفة . وليس من قبيل الصدفة أن تصبح المهرجانات والاعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحى . وليس أدل على ذلك من تتبع العلاقة الوثيقة بين المهرجانات والدراما فى اليونان والهند والصين واليابان (١٩).

استخلاصات عامة

لا جدال أنه رغم تعدد الشكل والمضمون فى الدراما القديمة هناك محتوى مشترك استمدت منه العروض المسرحية مادتها . وتضمن هذا المحتوى الاغانى والموسيقى والرقص والابتهالات والكلمة سواء فى صورة «المونولوج» أو «الديالوج» ، كل هذا فى اطار عرض يقوم على الحدث أو الرواية الدرامية أو المزيج بينهما .

ويحق للمرء أن يضيف أن التركيز فى الدراما اليونانية إنصب على الكلمة التى ساهمت فى بناء الحدث ، بينما جاء التركيز فى الدراما الصينية على الاغنية ، وفى الدراما اليابانية على الرقصة التى أدت دورها فى التجسيد الدرامى ، وجاء التركيز فى الدراما الهندية على هذه العناصر جميعها .

وفي نفس الوقت نلاحظ خلافا جوهريا بين النموذج اليوناني من جانب ، والنموذج الشرقي من جانب ، في نقطتين جوهريتين : الحدث والبطل . هناك قصة وحبكة لهما أهميتهما في الدراما اليابانية . أما البطل في الدراما اليونانية فله طابعه الإنساني المميز المتفرد ، بينما الشخصية النمطية تسود المسرح الشرقي .

وهناك نظرتان أساسيتان تسودان عالم المسرح القديم : المسرح باعتباره إيهاماً كما في المسرح اليوناني ، والمسرح باعتباره رمزاً كما في المسرح الشرقي .

وفي النهاية يشترك المسرح اليوناني والشرقي في التفتح والتحقيق من خلال المهرجانات والأعياد التي تلعب فيها الأسطورة والطبيعة والدين والتاريخ أدواراً متباينة .

ولعل أهم درس نستخلصه من هذا العرض أن نتجنب البدء من نموذج درامي معين ، أو الاختصار على عنصر واحد كالحوار مثلاً . لا بد ان نأخذ كل مكونات المسرح القديم في الحسبان : من أغنية ورقصة وكلمة أو تعبير صامت ، في إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو اسطورة ، علينا ان نمتلك فهم أدوات المسرح وأن نعى جوهره ، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود أو ضيق أفق .



قضية الأسطورة والشعائر

هذا عن العقبة الأولى التي حدثت من قدرات علماء المصريات عندما حاولوا حصر إمكانية البحث عن الدراما المصرية في نطاق ضيق ألا وهو الحوار ، أما عن العقبة الثانية فهي الأرضية الخلفية التي نظروا من خلالها إلى الحوار : هل هو تعبير عن دراما حقيقية أم عن شعائر دينية لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالمسرح

والدراما، أو بتعبير آخر ، هل يستمد الحوار أصوله من عالم اسطورى غنى يؤدى إلى عالم الفن الرحب ؟ أم أن أصوله قد ييست وتجمدت في عالم الطقوس والشعائر المغلقة المظلم ؟

رغم أن المهرجانات المصرية القديمة تمثل احتفالات شعبية سنوية متكررة تقوم على تقديم أحداث اسطورية أو تاريخية أو طبيعية من الممكن أن تكون مصدرا لاداء مسرحى ، فإن بعض علماء المصريات أمثال «بنديت» Benedite و«زيت» Sethe ، و«إرمان» Erman و«بليكر» Bleeker و«بونيه» Bonnet أشاروا بشكل ضعيف أو في عمومية أو في نطاق ضيق إلى الجوانب الدرامية في المهرجانات المصرية (٢٠)، بينما الآخرون أمثال «شوت» Schott و«أتو» Otto لم يروا في المهرجانات المصرية سوى سيادة الطقوس والشعائر التى لا علاقة لها بالدراما (٢١).

لهذا يصبح من المهم أن نشير في إيجاز إلى قضية الأسطورة والطقوس . إن اختلاف وجهات النظر حول مفهوم الاسطورة والطقوس أدى إلى الصراع بين مدارس الفكر المختلفة الذى إنعكس أثره على قضية الفن والدين . لقد خضع تفسير الأسطورة لاتجاهات فكرية مختلفة سواء كانت الرومانسية أو العقلانية أو الاتجاهات المقارنة أو النفسية أو الشعبية . بل إن داخل كل اتجاه أكثر من تفسير . إن «فرويد» Freud يركز على الجنس باعتباره مفتاح فهم الأسطورة و«يونج» Jung وهو ينتمى إلى مدرسة علم النفس يربط علاقة بين الأحلام وتراثنا الاسطورى .

إن الطقوس أيضاً تخضع لتفسيرات مختلفة مثلها مثل الاسطورة ، فالبعض يرى في تقديم القرابين إلى الطواطم أصل الطقوس ومغزاها ، والبعض يرى فيها المحاولة لتحقيق استجابة تتلاءم مع البيئة الاجتماعية والبعض يرى فيها تعبيرا عن الموقف من المقدسات .

والواقع أن هناك خلطا كثيراً بين ما هو أسطورة وما هو طقس ، ومن هنا تتعدد

الآراء في تفسير الظاهرة الواحدة . ويهمننا هنا ان تقتصر على تحديد الفارق الجوهرى بينهما ، فالأسطورة هى محاولة الإنسان الأولى لفهم الحياة والطبيعة ، أما الطقوس فكانت تعبر عن موقفه في اللحظات الحرجة من حياته كفرد أو مجموعة حيث يقوم بأعمال يرى فيها حماية أو تغلباً على مشاكل تعترضه . إنها تهدف إلى تحقيق غاية عملية في حياة الإنسان .

وتختلف العلاقة بين الأسطورة والطقوس وفقاً لمناهج المعالجة المختلفة ، فهناك من يزعمون سيادة الطقوس على الأسطورة ، وآخرون يزعمون العكس ، ومجموعة ثالثة ترى أن هناك علاقة وثيقة محكمة بين الأسطورة والطقوس ومجموعة رابعة ترى أن هناك علاقة بينهما لا يحكمها شيء محدد . وعلماء المصريات عندما تعرضوا لقضية الأسطورة والطقوس في الحضارة المصرية ساروا تقريباً على نفس النهج .

١ - مجموعة تقول بوجود نمط تحكمه العلاقة الوثيقة المتبادلة بين الأسطورة والطقوس .

٢ - مجموعة لا ترى شيئاً سوى سيادة الطقوس .

٣ - مجموعة تؤمن بالعلاقة الحرة بين الاثنين .

وترى المجموعة الأولى أن الأسطورة تمثل الجانب المروى ، والطقوس تمثل الجانب المؤدى في نفس الظاهرة . إن مكونات هذا النمط الذى يجمع بين الأسطورة والطقوس هى التمثيل الدرامى لموت وبعث الإله ، التمثيل الرمزي لأسطورة الخلق ، المعركة الطقسية ، الزواج المقدس ثم موكب الانتصار (٢٢) .

والشئ الغريب أنه حتى مؤيدي هذا النمط الجامع بين الأسطورة والطقوس لم يقدموا مادة مصرية تتفق مع هذا التفكير (٢٣) .

أما المعارضون فقد تعددت حججهم لدحض هذه النظرية . وقد ركز

فرانكفورت Frankfort على سبيل المثال على التباين بين حضارت منطقة الشرق الأوسط بحيث يصعب نقل نمط حضاري إلى بلد آخر (٢٤) . ويشاركه «بليكر» Bleeker في الرأي القائل أن كل حضارة لها قسماؤها الخاصة ، ويشير إلى انحسار فكر القائلين بالنمط الجامع للأسطورة والطقوس ، وخطورة حصر مفهوم الأسطورة في الجانب الديني وحده (٢٥) .

وقد حاول آخرون أن يجروا تعديلاً على هذا النمط ليتغلبوا على نقاط الضعف الواضحة . فقد اعتبر «جاستر» Gaster الطقوس الفصلية مصدراً وبداية للنمط الجامع بين الأسطورة والطقوس . ومن وجهة نظره انه يكفي ان نجد نصا اسطوريا مرتبطا بمناسبة فصلية ويحتوى على حوار وحبكة حتى نعتبره لونا من ألوان الدراما (٢٦) .



الجوانب السلبية في النمط الجامع للأسطورة والطقوس :

- ١ - حقيقة أن المهرجانات المصرية لا تخضع لهذا النمط الجامد .
 - ٢ - العجز عن تمييز الخلافات بين مهرجانات بلد وآخر .
 - ٣ - العجز عن تمييز الخلافات بين مهرجان وآخر في البلد الواحد من حيث مصدره وأشكال التعبير فيه .
 - ٤ - التقليل من كل الجوانب ما عدا الجانب الديني .
- ولكننا نستطيع أن نقول بشكل عام ان الاتجاه الذي يمثله «هاريسون» Harrison و«مري» Murray وجاستر Gaster يعطى حيزاً أكبر للعملية الفنية والدرامية في الظاهرة في عمومها .

أما اصحاب الرأي القائل بسيادة الطقوس على الأسطورة فلهم وجهة نظر

مختلفة . وربما كان أوتو أبرز المدافعين وأخطرهم عن قضية سيادة الطقوس وتحكمها . انه يفرق بين الاسطورة والطقوس ، فالأولى تعبر عن موقف الانسان من العالم بينما الثانية تعبر عن موقفه من وجوده الخاص وخاصة في المراحل الحرجة .

ويهمنا في الدرجة الأولى تعريفه للطقوس لأنه يؤكد على عناصرها ذات الطابع العملي . ويحدد أن الحدث في الطقوس يهدف من خلال التشبه بحدث أسطوري أن يحقق نفس النتيجة ، فإذا كانت الآلهة إيزيس مثلاً قد عاجلت ابنها حورس عندما لدغه العقرب بتعويذة تطرد السم من جسمه ، فهذه التعويذة عندما يستخدمها الكاهن تحقق نفس الأثر على شخص لدغته عقرب .

ويرى «أوتو» أن هناك نوعين من الطقوس ، طقوس تخلو من عنصر الاسطورة ، وطقوس دخلتها الاسطورة . ورغم أنه يشير إلى إمكانية وجود مادة أسطورية بحتة منفصلة عن الطقوس إلا أنه تقريباً ينفي هذه الإمكانية ويعود مرة أخرى إلى سيادة الطقوس (٢٧).



تقييم موقف أوتو

١ - رغم قيام دراسته على التمييز بين الأسطورة والطقوس فهو لا يتمسك بهذا التمييز على طول الطريق .

٢ - الزعم بشكل مطلق أن المهرجانات تعبير عن سيادة الطقوس على الأسطورة لون من التعميم يتطلب في المحل الأول وكأساس لا غنى عنه تحليلاً كاملاً لكل المهرجانات المصرية حتى يمكن في النهاية قبول هذا التعميم . إن باحثاً آخر «سيف سيدربرى» Sävve Söderbergh بدأ من تعميم آخر ألا وهو التوازن الكامل بين الأسطورة والطقوس إلى الدرجة التي يصعب فيها تحديد أيهما توازي الأخرى ، ذلك

عند حديثه عن مهرجان السنة الجديدة «البابلية» . ولكن الشيء الغريب انه في نفس الوقت يخرج عن هذا التعميم عندما يتعرض لمهرجان السنة الجديدة المصرية في يوليو ويعتبر ان للأسطورة هنا سيادتها (٢٨).

٣ - لا يلتزم «أوتو» بتعريفه للطقوس عندما يحلل المهرجانات على أساس سيادة الطقوس . كيف يستطيع المرء أن ينكر أن المهرجان هو مناسبة متكررة للاحتفال بحدث تاريخي أو أسطورة ؟

إن المهرجانات تمثل في الواقع إعادة تقديم أو تمثيل الحدث الأصلي . إن تكرار نفس الحدث كل سنة تؤكد محاولة استعادة الحدث الأصلي ، ولا نستطيع ان نتبين في المهرجان الجانب التطبيقي العمل المصاحب للطقوس كما في طقوس «فتح الفم» أو الطقوس الجنائزية الأخرى . ان النص الذي قدمه «فيرمان» باعتباره مسرحية ، يتضمن اصطياد الاله «سيت» باعتباره فرس النهر ، وربما تأثرت هذه الفكرة بطقوس قديمة تصاحب الصيد ، ولكن الشيء المؤكد أن هذا النص لا يهدف على الاطلاق لمساعدة الملك مثلاً على اصطياد فرس النهر ، بل ان الشيء الجوهري هو الصراع بين «حورس» و«سيت» على مستوى اسطوري يعمق من مضمونه عناصر الحوار والأغنية و«الكورس» .

ويمثل «بونيه» Bonnet المجموعة الثالثة التي تؤمن بعلاقة حرة بين الأسطورة والطقوس . إنه يرى ان الأسطورة ليست مجرد نتاج لفكر ديني خالص بل لخيال وأحاسيس الشعب ايضاً . وقد سارت الأسطورة في تطورها في اتجاهين رئيسيين : اتجاه الاسطورة الدينية واتجاه الاسطورة الشعبية . ويرى «بونيه» بعكس غيره من الباحثين أن من الخطأ أن نقيم العلاقة بين الاتجاهين على أساس مبدأ السيادة والسيطرة لأنها بنفس الدرجة نتاج نفس الظاهرة (٢٩).

ونستطيع أن نقول مع «بونيه» أن الأسطورة في مصر القديمة نتاج عوامل

واتجاهات متعددة ، فالدين في المراحل الأولى من تاريخ البشرية وخاصة في مصر تضمن مناحى مختلفة من المعرفة والخبرة . ويستطيع المرء أن يقول أن كل نشاطات العقل الإنساني وروحه ساهمت في تشكيل الاسطورة والدين .



خلاصة قضية العلاقة بين الاسطورة والطقوس في مجال المصريات :

- ١ - إن المهرجانات المصرية لا تخضع للنمط الجامع بين الاسطورة والطقوس .
- ٢ - إن من المخاطرة أن نبدأ من قانون شامل مثل سيادة الطقوس على الاسطورة أو غيره من التعميمات . من المفيد والأكثر سلامة أن نبدأ بدراسة تفصيلية لكل مهرجان .
- ٣ - لابد حتى لا نتوه في متاهات الأسطورة والطقوس ان نبدأ بتحديد فاصل بين ما نعنيه بالأسطورة وبين ما نعنيه بالطقوس . ونعتقد أن تحديد (أوتو) في تعريف كليهما مفيد حتى نتجنب التخط ، إذ أنه يركز على ان للطقوس جوهرها المتميز المتمثل في الطابع العملي التطبيقي .
- ٤ - يتسم المهرجان بكونه احتفالاً متكرراً لحدث أو احداث يمكن ان تكون نقطة البداية في نشاطات درامية .
- في النهاية ماهو المهرجان إن لم يكن نمطاً جامعاً بين الأسطورة والطقوس أو نمطاً لا تتحقق فيه سوى سيادة الطقوس ؟

انه كما قلنا سابقاً مناسبة متكررة تفترض تعبيراً درامياً وتتضمن بذرة اداء مسرحى إنها تقوم على إعادة تقديم أو تمثيل الحدث الأصلي . إن الدراما بالطبع باعتبارها نمطاً مستقلاً تماماً يتطلب عناصر أخرى مثل ضرورة أن يكون لها تنظيمها المستقل ودرجة من سعة الصدر من قبل المجتمع ، بالاضافة إلى غنى في المادة الاسطورية .

إن المهرجانات المصرية تتضمن الأغنية والرقصة والموسيقى والاداء الصامت والحوار . ومن الملاحظ ان العنصر الغنائى هو السائد بيننا «الحدث» يمثل جانباً ضعيفاً فى الاداء . ولكن هذا لايعنى ان المهرجانات المصرية كانت مجرد عنصر غنائى ، فمهرجان الاله اوزيريس يتضمن فصلاً يحتل فيها الحدث جانباً واضحاً .



خلاصة عامة

ربما قد اتضح الآن أن اسلم الطرق أن نبداً بدراسة مستقلة لكل مهرجان ونضع أيدينا على موضوعه واحداثه وطرق التعبير فيه . إن نقطة البداية التى طرحها علماء المصريات ، الا وهى الحوار فى نصوص معزولة ، قد حذت من رؤية العناصر الأخرى التى تلعب دورها فى الدراما القديمة . وفى نفس الوقت إن اختلاف تقييمهم لعناصر الاسطورة والطقوس فى هذه النصوص الحوارية أضعف من إمكانية الاعتماد على الحوار كمعيار للتقييم .

إن النظرة الجديدة التى نقدمها معتمدين على رؤية أشمل لمكونات الدراما القديمة ، ومتخلصين من جمود النظريات ، التى عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها ، يجعلنا أكثر قرباً من حقيقة التطور الحضارى فى مصر فى نقطة من نقاطه ، الا وهى ملامح الدراما المصرية . ونأمل أن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة ، وهو يتعرض لمهرجان الاله اوزيريس فى شهر «كيهك» يلقي ضوءاً على صحة توقعاتنا .

المراجع

- (1) Sethe, K., 1928, Dramatische Texte zu Altägyptischen Mysterien Spielen Leipzig, PP. 1,2,6,8 - 10.

(2) Junker, H., 1941, Die Politische Lehre von Memphis, Abhandlungen der Preussischen der Wissenschaften, Jahrgang 1941, Nr. 6, Berlin, PP. 13 - 20 .

(3) Drioton, E., 1957, Pages d' égyptologie, Le Caire, PP. 236 - 38 .

(٤) يعتبر «زيت» أن عامود «دجد» رمز «سيت» وليس «أوزيريس» وقد أجرى «زيت» كثيراً من التعديلات حتى يستقيم ما يزعمه . فالمنظر ١٣ خال من أى دليل يؤكد أن هذا العامود يمثل الاله «سيت» ، والمنظر ١٤ بدون تعديلات «زيت» لا يستقيم مع تفسير زيت ، وحتى مع تعديلاته نلاحظ غموضاً يصعب تفسيره ، فعامود «دجد» القائم هو رمز «سيت» في المنظر ١٣ يصبح عامود «دجد» الساقط تحت «أوزيريس» وهو أيضاً رمز «سيت» . والمنظر ١٥ يصور عامود «دجد» مربوطاً بالحبال وهنا أيضاً يصر زيت على أنه يمثل «سيت» . وقد عارضه في هذا التفسير باحثون آخرون .

(4) Sethe, 1928, loc. cit. PP. 153 - 60 .

Griffiths, J.G., 1966, The Origins of Osiris, MÄS 9, Berlin, P.66.

Drioton, 1957, loc. cit., P. 230 .

(5) Helck, W., 1954, "Bemerkungen zum Ritual des dramatischen Ramesseum Papyrus" , Orientalia 23, Roma, PP. 384 - 97 .

Altenmüller, H., 1967, " Zur Lesung und Deutung des dramatischen Ramesseum Papyrus " , Jaarbericht PP. 432, 442, 441, 424 - 7, 423-4 .

(6) Drioton, 1957, loc. cit., PP. 226 - 30 .

Fairman, H.W., 1974, The Triumph Horus, London, PP. 5 - 7 .

Schott, G., 1945, Mythe im alten Aegypten, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, B. 15, Leipzig, P.7.

Schott, G., 1955, " Ritual und Mythe im altägyptischen " , Studium Generale, H.5, Juni 1955, 8. Jahrgang, Berlin, P. 265 .

(7) Drioton, 1957, loc. cit. PP. 229, 248, 252, 293, 294

Sethe, 1928, loc. cit., PP. 17, 18 .

(8) Drioton, 1957, loc. cit., PP. 219, 230 - 34, 237 - 9, 251 - 64.

(٩) على سبيل المثال تتبع معالجة «دريتون» لبعض نصوصه :

في تعويذة رقم ١٤٨ من كتاب متون التواييت يخلق شخصية امرأة تجرى حواراً مع إيزيس وينسب حديثاً إلى «أتوم» ويحول بعض الجمل إلى إرشادات مسرحية وهذه كلها اجتهاداته الشخصية.

إرجع إلى :

Drioton, 1957, loc. cit., PP. 276-7, 280; cf. De Buck, A., 1938, The Egyptian Coffin Texts, Vol, 2, The University of Chicago, P. 215, c, d; P. 216, a, b, P. 219, b; PP. 222 d -225, f; Münster, M., 1968, Untersuchungen zur Götter Isis, Berlin, P. 8; Faulkner, R.O., 1973, The Ancient Coffin Texts, Vol. 1, Warminster, P. 126 .

وفي تعويذة ١٦٢ من نفس الكتاب يعدّل «دريتون» في النص ويحوّله إلى حوار تؤدّيه شخص مختلف.

إرجع إلى : Drioton, 1957 loc. cit., PP. 367 - 8; cf. De Buck, 1938, loc cit., PP. 389 - 405 .

وفي تعويذة ٣١٢ من نفس الكتاب يحول «دريتون» النص إلى حوار تنقسمه شخصيات متعددة . ويحول سطورا معينة إلى إرشادات مسرحية .

إرجع إلى :

Drioton, 1954, " Le theatre dans l'ancienne Egypte ", Revue de la Societe d'Histoire du Theatre, Sixieme annec, 1-2, Paris, PP. 19-22; De Buck, 1949, " The Earliest Version of Book of Dead 78 " , JEA 35, London, PP. 88-90; De Buck & Gardiner, 1951, The Egyptian Coffin Texts, Vol. 4, The University of Chicago, PP. 70, d; 71, a; 83 e.

وفي الفصل رقم ٣٩ من كتاب الموتى يحول «أبو فيس» «وجب» إلى شخصيات كوميدية معتمداً على انطباعاته الخاصة .

إرجع إلى

Drioton, 1957, loc. cit., PP. 289-90 292-4

وفي لوحة «مترينخ» التي تحتوي على تعاويذ لمقاومة السم ، رغم غياب معاييرها إلا في حالات خاصة ، يزعم «دريتون» أننا أمام مسرحية ، معتمداً على «مونولوج» إيزيس والاسلوب الخطابى

والدرس الأخلاقي ، ويحول سطوراً معينة إلى إرشادات مسرحية ويخلق دوراً لجهاير . وقد خالفه في استخلاصه «هانس» و«كلاسيكيتز» .

إرجع إلى :

Drioton, 1957, loc. cit., PP. 240, 247 - 48, 299 - 305, 302, 306, 243, 244, 304; cf. Hansen, S.C.E., 1956, Die Texte der Milternichstele, Analecta Aegyptiaca 7, Copenhagen, Lines, 58, b; 72, b; 71, a, b, c.; 191 - 3; 202 - 3; 206, b-208; 247, d, e; 65, b - 66, b. Hansen, 1956, loc. cit., 10 .

Klasecns, A., 1952, " A Magical Statue Base in the Museum of Antiquities, Leiden, P.66.

ويسير «دريتون» على هذا المنوال في جميع نصوص المسرحية .

نصب «إعجب» هو النص الذي يعتبره «دريتون» دليلاً على وجود مسرح شعبي ، زاعماً أن صاحب هذا النصب كان ممثلاً جوالاً . وقد عارضه في ذلك «فيكنيتيف» و«شرني» .

إرجع إلى :

(10) Drioton, 1957, loc. cit., PP. 231 - 2; Vikentiev, A., 1947, " A Propos d'un extrait de steled' Emheb", Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University, 9, 1, Cairo, PP. 128, 115 - 17, 119 - 22, 124; 25; Vikentiev; 1948, " Les titres d'Emheb ", Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University, 10 - 1, Cairo, PP. 86-7; Cerny, J., 1969, " Stela of Emhab From Tell Edfou ", MDLAK 24, Wiesbaden, PP. 87, 91 .

(11) Blackman, A.M. & Fairman, H.W., 1942, 1943, 1944, " The Myth of Horus at Edfu II " JEA 28, 29, 30, Blackman & Fairman, 1942, loc. cit., PP. 32- 37 .

(12) Fairman, 1974, loc. cit., PP. 36-45 .

(13) Drioton, 1948, Le texte dramatique d'Edfou, Supplement aux Asae, Cahier 2, Le Caire, PP. 5-8, 14, 49-51, 87-91, 124 .

(14) Fairman, 1974, loc. cit., PP. 133 - 42 .

(15) Aristotle, 1951, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, transl. by S.H. Butcher, New York, PP. 23, 25, 27, 45, 69, 13, 124-25 .

Else, G.F., 1965, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Martin Clas-

- sical Lectures, Vol. 20, Harvard University Press, P.8.
- (16) Rangacharya, A., 1966, Introduction to Bharata's Natya Sastra, Bombay, PP. 52, 61-2, 65, 62-4.
- Keith, A.B., 1942, The Sanskrit Drama, Oxford, PP. 345-51, 38, 305-8.
- Shastri, N., 1961, The Laws and Practice of Sanskrit Drama, The Chowkhamba Sanskrit Studies, Vol. 14, Varansi, India, PP. 1-26, 203-7, 205-6.
- Levi, S., 1963, Le theatre indien, Paris, PP. 140-45, 62-71.
- Benegal, S., 1967, A Panorama of Theatre in India, New Delhi, P. 10.
- Dhananjaya, 1912, The Dasrupa, Transl. by G.C.O. Haas, New York, PP. 40-44.
- (17) Huang-Hung, J., 1966, " Das Chinesische Theater " Fernöstliches Theater, herausgegeben von H. Kindermann, Stuttgart, PP. 344, 259 - 76, 268-70, 273-5, 278, 335, 345-50, 354-7.
- Scott, A.C., 1957, The Classical Theatre of China, London, PP. 185, 66-78, 92-184 .
- Dolby, W., 1976, A History of Chinese Drama, London, P. 179 .
- (18) Arnold, P., 1957, Le théâtre Japonais, Paris, PP. 23-44.
- Nakamura, Y., 1971, Noh, transl. by Don Kenny, New York, PP. 56-64 .
- Yoshinobu, I., 1971, A History of Japanese Theater, Vol. I, Japan Cultural Society, Japan, PP. 46 - 88.
- Zeami, 1971, La tradition secrete du Nô, traduction de René Sieffert, Paris, PP. 143 - 44, 19, 20, 14 - 15 .
- (19) Ridgeway, W., 1910, The Origin of Tragedy, Cambridge, PP. 38-48 .
- Harrison, J.E., 1912, Themis, Cambridge, PP. xii, 342.
- Rose, H.J., 1934, A Handbook of Greek Literature, London, PP. 127, 145.
- Pickard - Cambridge, A. W., 1953, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford.
- James, E.O., 1961, Seasonal Feasts and Festivals, London, PP. 142 - 7.
- Else, 1965, loc. cit., PP. 30, 49, 50, 52 .
- Guépin, J.F., 1968, The Tragic Paradox, Amsterdam, PP. 191, 193, 194, 196, 197, 198.
- Édélstand, du Meril, 1869, Histoire de la Comédie ancienne, Paris, P. 182 .

- Keith, 1924, loc. cit., PP. 41-42, 51-52 .
- Lévi, 1963, loc. cit., PP. Xii, 316 - 23, 321 .
- Rangacharya, 1966, loc. cit., P. 6 .
- Byrski, M.C., 1974, Conept of Ancient Indian Theatre, Munshiram, PP. 15-16 .
- Niessen, 1958, loc. cit., PP. 750-56 .
- Sobel, B., 1959, The New Theatre Handbook and Digest of Plays, New, York, P. 187.
- Huang - Hung, 1966, loc. cit., PP. 261 - 62, 335 .
- Lam, Shui-Fook, 1968, Der Ursprung der chinesischen Tanzmasken im Exorzismus, Köln, PP. 3, 39 .
- Wells, H.W., 1970, "China" The Readers Encyclopedia of the World Drama, edit. by Gassner & Quinn, London, P. 128.
- Dolby, 1976, loc. cit., PP. 3, 12, 13, 17, 18, 103, 106, 138, 139, 143, 220, 221, 224 .
- Lucas, H., 1965 , Japanische Kultmasken, Kassel PP. 9, 16, 28, 30 .
- Nakamura, 1971, loc . cit., PP. 57, 59 .
- Yoshinobu, 1971, loc . cit., PP. 10, 16, 17, 26, 27, 41, 48, 75, 76.
- Zeami, 1971, loc . cit., P. 14 .
- (20) Bénédite, G., 1900, Égypte, Paris, P. 99 .
- Sethe, 1928, loc . cit., PP. 17 - 18 .
- Erman, A., 1934, Die Religion der Ägypter, Berlin, P. 182.
- Gaster, T., 1950, Thespis, New York, PP. 3, 56.
- Bleeker, C.J., 1967, Egyptian Festivals, Leiden, PP. 40-43, 90 .
- Bonnet, H., 1971, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin, PP. 187-89.
- (21) Schott, G., 1945, loc . cit., PP. 135-36, 7, 8, 55.
- Otto, E., 1958, Das Verhältnis von Rite und Mythos im Ägyptischen, Heidelberg, P. 21.
- (22) Hooke, S.H., 1933, Myth and Ritual, edit. by Hooke London, PP. 3-7, 10,8.

- (23) Blackman, A.M., 1933, " Myth and Ritual in Ancient Egypt", Hooke, 1933, loc . cit., PP. 19, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 33, 34, 36, 38-9.
- Fairman, H.W., 1958, " The Kingship Rituals of Egypt", Hooke, 1958, Myth, Ritual and Kingship, edit. by Hooke, Oxford, PP. 74-104.
- (24) Lange, R., 1958, " Myth and Kingship in the Ras Shamra Tablets", Hooke, 1958, loc . cit., P. 131.
- Brandon, S.G., 1958, " The Myth and Ritual Position Critically Considered", Hooke, 1958, loc . cit., P. 270.
- Frankfort, H., 1951, The Problem of Similarity in Ancient Near Eastern Religions, The Frazer Lecture 1950, Oxford, PP. 10-12, 15-16, 18.
- (25) Bleeker, 1967, 1967, loc . cit., PP. 37-38 .
- (26) Gaster, 1950, loc . cit., PP. 4, 5, 56 .
- (27) Otto, 1958, loc . cit., PP. 6, 8, 9, 13, 16, 17, 28, 18, 20 .
- (28) Sävje- Söderbergh, T., 1951, " Några egyptiska nyårsföreställningar ", Religion och Bibel 9, Uppsala, P. 18.
- (29) Bonnet, 1971, loc . cit., P. 499.

العناصر الدرامية في مهرجان أوزيريس في شهر كيهك

في عدد سابق تعرضنا للجهود التي بذلت بحثاً عن الدراما المصرية القديمة ، وخلصنا إلى أن إقتصار علماء المصريات على عنصر الحوار واختلافهم حول تعريف الحوار الدرامي النابع من تعدد المفاهيم حول قضية الاسطورة والشعائر جعل الحصاد ضئيلاً مشكوكاً فيه .

وفي مقابل هذا الاتجاه قدمنا وجهة نظرنا القائمة على مفهوم أشمل لعناصر الدراما القديمة التي تشمل الأغنية والرقصة والكلمة سواء في صورة حوار أو مونولوج في اطار نسج أسطوري ؛ واعتبرنا أن المهرجانات أصلح بداية للبحث عن الدراما في مصر القديمة مثلها مثل الحضارات الأولى في أماكن مختلفة من العالم .

وهذه المرة نقدم مهرجان أوزيريس مثلاً تطبيقياً يسمح لنا بتكشاف إمكانيات الدراما ومظاهرها وملاعها .

ويحسن من البداية أن نوضح أن ما نملكه من التاريخ المصري القديم وخاصة الحضارى ليس سوى شذرات هنا وهناك ، وحتى ما نملكه نختلف في تفسيره ، ومن هنا فالمهمة صعبة . ولكن أن تقتفى الآثار ، وأن نجمع ونرتب ما لدينا من دلائل قد يسمح لنا في النهاية برسم صورة أقرب إلى الحقيقة وأدعى إلى الاستناد عليها .

الواقع ان أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين ، فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن الثلاثى أوزيريس ، إيزيس ، وحورس غنية بالمشاعر الإنسانية قريبة إلى وجدان البشر ، لقد كان أوزيريس ملكاً علم الناس الزراعة وفتح لهم طريقاً للتقدم ، واصطدم به أخوه «سيت» الذى يرمز إلى الشر ، وانتهى هذا الصراع بموت أوزيريس غرقاً ، وبداية رحلة الآلام بحثاً عن جسده ؛ إنها زوجته وأخته ايزيس التى اضطلعت بهذه المهمة ولم تسلم من محاولات «سيت» لسرقة الجسد وتمزيقه ثم رحلة البحث مرة عن الأجزاء المبعثرة ؛ وأخيراً يتسلم حورس زمام المعركة فى صراعه ضد «سيت» انتقاماً لآبيه .

إن هذه الاسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصرى واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة بل عاشت بصورة أو أخرى حتى عصر البطالمة والرومان . ويمكن أن نستشف اللمحات الأولى لهذه الاسطورة من قراءة متون الاهرام ، أقدم الكتابات المصرية المسجلة على جدران أهرامات ملوك الأسرة الخامسة والسادسة . هناك نقراً عن المعركة بين أوزيريس و«سيت» وقد ألقى «سيت» أوزيريس أرضاً ، ثم جاءت الآلهة ورفعته ، ونقرأ عن وقوعه مهزوماً فى مدينة من مدن الصعيد ومجىء ايزيس وأختها لمساعدته . ولقد تحدت المعالم الدرامية لهذه الأسطورة فى «حجر شباكا» ، الذى تكلمنا عنه فى العدد السابق ، وهنا اتخذ التفاعل بين الشخصيات المختلفة مكاناً ملحوظاً فى العمل . وفى المملكة الوسطى نشهد سلسلة من النصب التذكارية أقيمت فى مدينة أبيدوس ، وهى المركز الرئيسى لاحتفالات اوزيريس فى تلك الفترة ، تتحدث عن المهرجان والأحداث التى يستعيدون ذكراها ، وأشكال الاحتفال ، وهى تعكس جانباً درامياً شعبياً ملحوظاً وتركت لنا معابد الدولة الحديثة ومعابد العصر البطليموسى والرومانى كثيراً من المشاهد والنصوص التى تدور حول هذه الأسطورة وكيفية الاحتفال بها وأشكال الاداء المختلفة .

ورغم أننا لا نملك نصاً جامعاً مانعاً يمكن اعتباره دراما أوزيريس إلا أننا نملك مادة متعددة موزعة على مراحل التاريخ المختلفة تتسم بمحاولة تجسيد قصة أوزيريس وصراعه ودور إيزيس وحورس في أداء درامى مميز .

وحتى ننجح في تقديم صورة متكاملة قدر الامكان عن هذا المهرجان لابد أن نبوّب المادة التى بين أيدينا وننسق بينها حتى نحصل على اكبر قدر من الوضوح . ويمكن القول أننا نملك ثلاثة مصادر عن مهرجان أوزيريس .

أولاً ، مادة إعلامية تعرفنا بالمهرجان ، تاريخه ، الاحتفالات المختلفة ، أساليب الاحتفال ، فكرة عن النصوص المصاحبة ، المشتركون فى الاحتفالات والأدوات المستخدمة .

ثانياً ، النصوص الاسطورية التى تتسم بملامح الدراما وتدور حول أوزيريس والصراع بينه وبين «سيت» ، ثم موته وبعثه .

ثالثاً ، نصوص وطقوس شعائرية يتقمص فيها المتوفى شخصية أوزيريس ويحق له فى هذه الحالة ان يعامل معاملة أوزيريس .

طبعاً هناك خلاف جوهري بين النصوص الاسطورية والنصوص الشعائرية ، فالاولى تدور حول أحداث مستمدة من أسطورة أوزيريس ، بينما الثانية تتسم بهدف عملي ألا وهو مساعدة المتوفى على أن يتجنب مصاعب العالم الآخر ، وان ينتصر على الموت كما انتصر أوزيريس ، ولكنها تشير إلى تفاصيل كثيرة تلقى ضوءاً على الجانب الأسطورى ذاته .

ان الاستفادة من هذه المصادر الثلاثة يسمح لنا برؤية أشمل ، ولكن مما لا جدال فيه أنّ النصوص الأسطورية أكثرها أهمية لأنها تكشف من خلال النص عن السعى إلى تعدى رواية الأسطورة والرغبة فى تجسيدها درامياً . وبالطبع اختار

المصريون القدامى طريقهم الخاص ؛ فقد تحول أوزيريس إلى تمثال أو دمية يمارسون عليه كل أحداث الاسطورة ، فهم أولاً يجمعون كل أعضائه المبعثرة حتى تنبعث فيه الحياة ، ثم يخوض معركة الصراع ضد «سيت» ومن بينها المعركة على مياه النيل ، ثم يخوض معركة البعث . ولكننا في كل هذه المراحل نتعامل مع أوزيريس باعتباره تمثالاً أو دمية وليس كائناً بشرياً . وربما ترك هذا التجسيد في صورة تمثال أو دمية أثراً عميقة على منحى الاداء الدرامى فى مصر .

وسنرى عند التعرض لهذه النصوص الأسطورية أنها تحتوى على الحوار والمونولوج والأغنية والموسيقى والرقص ، وهى ليست مقصورة داخل المعابد ، فهناك المواكب التى هى فى حد ذاتها جزء هام من العرض المسرحى الذى يتعرض لبعض أحداث الاسطورة ويجسدها .

المادة الإعلامية :

هناك أكثر من مصدر للمادة الإعلامية ، فهناك على جدران بعض المعابد تقاويم سنوية تتضمن المهرجانات المختلفة ومواعيد الاحتفال بها ، ومن بين هذه المهرجانات احتفالات أوزيريس فى شهر كيهك ، والأيام المختلفة والأحداث التى يتم أحيائها فى هذه الأيام . ورغم وجود اختلاف بين هذه التقاويم المحفورة على جدران المعابد فى عدد الأيام والأحداث المحتفل بها ، إلا أننا نستطيع ان نقول ان هناك أحداثاً ثلاثة لها دلالتها الخاصة ، الاحتفالات الجنائزية التى تصاحب الاله أوزيريس ، وعيد أوزيريس تحت اسم أوزيريس - سوكار (وهو إله جنائزى آخر) واليوم الأخير من شهر كيهك يوم إقامة عامود «دجد» رمزاً لبعث أوزيريس^(١).

وهناك أيضاً بعض النصوص الخاصة التى تتعرض لمهرجان أوزيريس وتعطينا وصفاً فيه من التفاصيل ما يلقى الضوء على أساليب الاحتفال ، ولعل أشهرها «نص دندره»^(٢) ، وهو سجل مدون على جدران ثلاثة من فناء معبد أوزيريس الموجود على

سطح معبد دندرة ، ورغم ان النص مسجل على معبد ينتمى إلى العصر البطليموسي اساساً ، إلا أنه من المحتمل أن يعود إلى فترة أقدم تاريخياً . ومن خلال هذا النص نفهم أنه كان يتم عمل تمثالين أو دميّتين لأوزيريس إحداهما تسمى أوزيريس - سوكار والثانية أوزيريس - «ختى يمتى» و«ختى يمتى» يعنى إمام أهل الغرب اى عالم الموت . إن سوكار و«ختى يمتى» إلهان من آلهة الموتى ، مسؤولان عن شعائر الموت والتحضير للحياة الأخرى ، أحدهما كان مقره «منفيس» والثانى مقره «أبيدوس» . إن ارتباط أوزيريس بهذين الالهين ، هذا الارتباط الذى يلقي ضوءاً على ظاهرة توحيد الآلهة الذى يجمعهم تخصص واحد ، يرمز فى نفس الوقت إلى دور هذين الالهين الخاص فى أسطورة أوزيريس . فهناك أكثر من رواية عن غرق أوزيريس ، إحداهما تقول أنه غرق فى «إطفيح» القرية من «سقاره» والرواية الأخرى تقول أنه غرق فى «نديت» القرية من أبيدوس ؛ ومن هنا الدور الذى لعبه كلا الالهين فى حماية أوزيريس وتحضيره للحياة الأخرى . المهم أن التمثالين أو الدميّتين يرمزان إلى أوزيريس . وكان يتم فى نفس الوقت عمل تماثيل صغيرة لأعضاء جسد أوزيريس الستة عشر التى جمعتها إيزيس من أماكن مختلفة حتى يلتئم هذا الجسد تمهيداً لإجراء مراسم البعث .

ونص دندرة يحكى قصة المراحل المختلفة التى تمر بها هذه الدمي من البداية حتى النهاية ومن الاكتمال جسداً حتى الدفن والبعث . ويركز النص على المراسم الداخلية : المواد التى تدخل فى تركيب هذه الدمي ، تجفيفها ، زخرفتها ، كساؤها ثم دفنها . فمثلاً يتم تحضير المواد التى تدخل فى تركيب أوزيريس - «ختى يمتى» والأعضاء المقدسة فى اليوم الثانى عشر . وفى اليوم الرابع عشر يتم تجفيف تمثال أوزيريس - سوكار . وفى اليوم العشرين يتم نسج قطعة من القماش . وفى اليوم الواحد والعشرين يتم نقل هذه التماثيل إلى أماكن الدفن . وفى اليوم الثانى والعشرين

يقومون بدفع قوارب صغيرة فيها الآلهة المختلفة على البحيرة المقدسة ، وفي اليوم الثالث والعشرين يرقد أوزيريس - سوكار في التابوت الذي يوضع في قبر مؤقت ، ثم تتم مراسم تكفين التماثيل المحتفظ بها من السنة السابقة . وفي اليوم الثلاثين يتم مواراة التماثيل التي تم صنعها في السنة السابقة ، التراب ، ثم يقام عامود «دجد» رمزا لبعث أوزيريس .

ورغم ان النص ، كما نرى ، يتعرض للمراسم والطقوس الداخلية ، الا أنه يشير إلى احتفالات عامة يسهل التعرف عليها خلال نصوص أو إشارات أخرى . فهناك مثلاً الحديث عن الرحلة البحرية التي تتم يوم الثاني والعشرين من كيهك ويشترك في هذه الرحلة قوارب أربعة وثلاثين إلها ، يتم رسوها على الجانبين الشرقي والغربي من البحيرة المقدسة ، وهي جزء مكمل من بناء المعابد المصرية . والشئ الذي يسترعى الانتباه ان هذه القوارب صغيرة ، طول الواحد منها حوالى ستين «ستيمتر» . وهذا يعنى ان الآلهة كانت مجرد تماثيل صغيرة . ان النص لم يقدم تفاصيل حول طريقة تنفيذ هذه الرحلة البحرية على سطح البحيرة ولكن لابد ان الكهنة هم الذين كانوا يقومون بالتنفيذ . وهنا يمكن ان نتصور الأداء على مستويين : الآلهة أقرب إلى الدمى ، والكهنة أقرب إلى ممثلين يمسكون بخيوط الاداء .

هناك الإشارة إلى المراسم الجنائزية التي تتعرض لها هذه الدمى ، تكفينها ودفنها ، وإلى المواكب التي تشارك فيها بعض الآلهة وراياتها . وهناك الإشارة مثلاً إلى أنه في اليوم السادس عشر يتنكر حورس في صورة تمساح ويهبط في الماء ليتنشل جسد أبيه ، وهناك من الدلائل في أكثر من معبد ، ما يشير إلى هذا التنكر (٣) .

ان كل هذه الاشارات وغيرها توضح أن هناك أحداثاً كثيرة من أسطورة أوزيريس تتجسد في صورة ملموسة ، تتحول من شكل الرواية إلى شكل الاداء المسرحي حيث تشترك شخوص متعددة . ولعل أهم هذه الاحداث التي يتم اخراجها هو بناء جسد

أوزيريس ، والمعارك بين أوزيريس «وسيت» وخاصة على ضفاف النيل ، وموت أوزيريس وبعثه . وسنرى بعد قليل ان مثل هذه الأحداث لم تعد النصصوص الدرامية المصاحبة مثل نص «حماية القارب المقدس «نشمت» ، و«نشمت» اسم قارب أوزيريس ونص «حراس ساعات الليل والنهار» و«أغاني ايزيس ونفتيس» التي تسبق بعث أوزيريس .

وهناك نص إعلامي آخر^(٤) يشير إلى عناوين النصصوص المختلفة التي يتم إنشادها في شهر كيهك سواء في المراكب أو الأماكن التي يقفون عندها . ورغم اننا لا نملك النصصوص ذاتها الا أن هذا التنوع يوضح دور الكلمة في تجسيد الحدث ويلقى ضوءاً على الطبيعة الخاصة لاحتفالات أوزيريس . إنها لا تنحصر في مكان واحد ولا تنحصر في تجمع واحد ، وتصبح المراكب ذاتها رؤية مسرحية لأنها تصور تفاصيل من أسطورة اوزيريس .

ورغم ان هناك مادة إعلامية مبعثرة هنا وهناك ، إلا أن هذين النصين يكشفان نقاطاً هامة : أيام المهرجان ، الأحداث والمراكب والنصوص والمشاركون في الأداء ، وأدوات العرض مثل القوارب الصغيرة المصنوعة خصيصاً للمهرجان ، والتماثيل والدمى وغير ذلك ، والمسرح المتنقل ، فخشب المسرح قد تكون البحيرة المقدسة أو داخل المعبد أو خارجه .

ولكن يصعب بالطبع القول باللامح المسرحية لهذا المهرجان دون مناقشة النصصوص المصاحبة لكل هذه الأحداث والتحركات . ويمكن القول ان الدراما الأوزيرية كانت تنقسم إلى أبواب أو فصول مختلفة . إنها ليست نصاً مسرحياً جامعاً مانعاً يتحقق في ساعات معينة ومكان معين ، كما يحدث في الدراما اليونانية ولكنها تستغرق أياماً كثيرة . إن هناك ممثلين يلعبون دور الآلهة ولكن اوزيريس ، وهذه قسمة بالغة الاهمية ، يتحول إلى دمية أو تمثال ، ومن هنا أصبح الأداء مزيجاً من

العنصر الإنساني ونمطاً بدائياً من مسرح العرائس تلعب فيه الدمية والأدوات المسرحية المصغرة المتلازمة مع حجم الدمية دوراً بارزاً . وربما كان هذا النمط من الأداء قد أضعف من دور الحوار ودعم من دور المناجاة ، حيث يتم مخاطبة أوزيريس الغائب عن خشبة المسرح ، ومن هنا تدعم المونولوج وأخذ أبعاداً أوضح .

والمادة الإعلامية ليست مجرد تقاويم سنوية أو نصوصاً مكرسة للحديث عن المهرجان ، بل إن الرسوم على جدران المعابد تعطي صورة جزئية أو عامة للمهرجان . والاكثَر من هذا أن بعض المعابد وخاصة «دندرة» و«إدفو» و«فيله» اتسمت بوجود معبد خاص مكرس لأوزيريس . وهناك نجد رسوماً متعددة ، بل نصوصاً كانت تؤدي أثناء المهرجان .

ولعل أشهر هذه المعابد الأوزيرية هو معبد أوزيريس على سطح معبد «دندرة» فهو يتضمن عرضاً كاملاً لأيام المهرجان ، وإن كانت هذه المادة تعرضت للتآكل ، وما هو باق يحتاج إلى الجهد الكثير حتى يمكن تقديم صورة يمكن الاعتماد عليها في تحديد معالم المهرجان .

ويتكون معبد أوزيريس من محرابين ، المحراب الغربي أو الشمالي ، والمحراب الشرقي أو الجنوبي ، ويتضمن كل منهما ثلاث حجرات . وتتضمن الحجرة الخارجية في محراب أوزيريس الغربي مناظر تشارك فيها بعض الآلهة ونص «حماية القارب المقدس» ثم آلهة المقاطعات المختلفة امام أوزيريس وإيزيس و«نفيس» .

وتحتوي النوافذ بين الحجرة الخارجية والوسطى على نصوص جنائزية يجرى أدائها أمام بوابات العالم الآخر ، وهناك أيضاً مختارات من نص «حراس ساعات الليل والنهار» .

وتحتوي الحجرة الوسطى على تقديم القرابين لقارب سوكار وأوزيريس وصفوف من الآلهة في يد كل منهم خنجر .

وتحتوى الحجرة الداخلية على مناظر تصور أوزيريس وهونائم على سرير الموت فى أوضاع مختلفة .

أما الفناء والحجرة الخارجية والنوافذ من الحجرة الخارجية والوسطى فى محراب أوزيريس الشرقى فتحوى على مناظر تصور المراكب الافتتاحية التى يشترك فيها الملك والكهنة بالإضافة إلى نص دندرة الذى سبق الكلام عنه ، ومختارات من نص «حراس ساعات الليل والنهار» .

وتتضمن الحجرة الوسطى مختارات من نص «حراس ساعات الليل والنهار» والآلهة التى تحمى أوزيريس والآلهات التى تشارك فى البكاء عليه والجن الذى يلعب دور الحراسة وفى يد كل منهم خنجر .

أما الحجرة الداخلية ، التى لا يدخلها ضوء إلا من فتحة فى السقف ، فتحوى على مناظر تصور أوزيريس راقداً على سرير الموت وقوارب أوزيريس المختلفة . أما مناظر السقف بشكل عام فتمثل القوارب المختلفة التى تشترك فى مهرجان أوزيريس . ويمكن القول أن الحجرات الداخلية فى المحرابين تركز على مناظر البعث بينما تصور الحجرات الأخرى حماية أوزيريس خلال تجميع أجزاء جسده ، وخلال الأربع وعشرين ساعة الحرجة التى يتم فيها انتصار أوزيريس على «ست» وبعثه بصورة رمزية (٥):

ان الأحداث التى تحكيها هذه المناظر يمكن تلخيصها فيما يلى :

- تجميع أعضاء جسد أوزيريس وعمل العجينة التى تتشكل منها الدمى .
- الصراع ضد «سيت» متمثلاً فى نص «حراس ساعات الليل والنهار» .
- آلهة الحماية والجن المنتقم ، إنها شخصيات لها دورها فى الدراما الأوزيرية منذ الشروع فى عمل الدمى والأعضاء المقدسة . إنها تحرس وتحمى وتطرد «سيت» واتباعه

الذين يحاولون سرقة جسد أوزيريس أو إلحاق الأذى به . ومن الواضح ان مثل هذا العدد الضخم من الآلهة والجن وبعضها يتخذ شكلاً انسانياً ، وبعضها الآخر شكل حيوانات أو طيور أو زواحف ، يلعب دور الكورس في المواقف المختلفة التي يمر بها أوزيريس .

● مناظر البعث وهي لا تقتصر على مكان واحد بل أماكن مختلفة من مقاطعات مصر ، وهذا يدل على تقديم الدراما الأوزيرية في أكثر من مكان . وهنا نجد أوزيريس في أوضاع مختلفة ومحاطاً بآلهة مختلفين . ومن الأمور ذات الدلالة أن ينص على أن ارتفاع تمثال أوزيريس حوالي خمسين «ستيمتراً» وتمثال ايزيس أقل من ذلك . وهنا تواجهنا مرة أخرى قضية التماثيل الصغيرة التي كانت تلعب دورها في الدراما الأوزيرية . وتنقسم هذه التماثيل إلى نوعين ، النوع الأول مصنوع من ذهب أو فضة أو خشب ، والنوع الثاني من التماثيل أو الدمى التي يتم صنعها أثناء المهرجان لتقديم الدراما الأوزيرية - السنوية .

ومن الأشياء ذات الدلالة أن إيزيس مثلاً التي تشارك في أحد المناظر باعتبارها تمثالاً تشارك في نص «حراس ساعات الليل والنهار» باعتبارها كائناً انسانياً ، وهذا يبين ان هناك أكثر من مستوى للأداء .

ومن الملاحظ أيضاً ان أوزيريس في مناظر البعث يتخذ أوضاعاً مختلفة ، أحياناً ينام على ظهره أو على بطنه ، نراه أحياناً راقداً أو محاولاً النهوض ، محبباً أو تمسكاً ببعضو التذكير . كيف يمكن أن نفسر هذا التنوع في الحركة الا ان التمثال هنا يتميز بلون من المرونة تجعل في الامكان احداث كل هذا التنوع .

● منظر يمثل مهرجان سوكار الذي أصبح في الواقع جزءاً من مهرجان اوزيريس وهذا ما سنعمد إلى بيانه .

● منظر يمثل إقامة عامود «دجد» ، رمز بعث اوزيريس يشارك فيه الملك وآلهة مختلفون وستعرض لهذا الحدث في الجزء الأخير من المقال (٦).

ولعل هذا الانتقاء المركز لبعض المناظر يعطى صورة عامة عن المهرجان . وهنا يتضح أن الكهنة يلعبون الأدوار الهامة للآلهة والجن ، وهنا كان الكهنة يرتدون الأقنعة المختلفة التى ترمز إلى الآلهة أو الجن . وهناك على سبيل المثال المنظر الذى يصور كاهنا يرتدى قناعاً يمثل الإله «أنويس» الذى يتخذ شكل ابن آوى . ولما كان هذا الكاهن لا يستطيع ان يرى طريقه بسبب القناع الذى يغطى وجهه فهناك كاهن آخر يقوده وهناك منظر آخر لكاهن يرتدى قناع صقر .

وبجانب الممثلين الكهنة ، هناك التماثيل أو الدمى التى تشترك فى المهرجان ، حتى الإله «سيت» يتحول إلى دمية حمار مغلول مطعون بثلاث خناجر فى جسده . إن الاعتماد على مثل هذه الدمى أو التماثيل الصغيرة يضعنا وجهاً لوجه امام لون من الاداء قريب من مسرح العرائس .

وبالاضافة إلى عناصر التمثيل ، هناك دور الموسيقى وان كان بصورة محدودة تتمثل فى دقات الطبول . وتكشف هذه المناظر عن حركة متنوعة واداءاً وادوات مساعدة وتغييراً فى المكان وأوضاعاً مختلفة للشخصيات المشتركة ، وكل هذا يعكس لوناً من الانخراج المسرحى .

وليس معبد دندرة وحده الذى يعطينا لمحات من مهرجان أوزيريس فالمعابد الأخرى فى أبيدوس وطيبة وادفو والفيhle وواحة الخارجة تعطينا صورة مشابهة من قريب أو بعيد لما يقدمه معبد دندره .

والمصدر الإعلامى الرابع الذى يستحق وقفة خاصة هو خصائص هذه التماثيل أو الدمى من امكانيات فنية . ولقد كان اكتشاف حوالى ثمانين قبراً فى صخرة بين

مقابر «طهنا» تحتوى على بعض الموميات الاوزيرية ذا دلالة بالغة فى القاء الضوء على هذه التماثيل أو الدمى الاوزيرية التى كانت تصنع اثناء المهرجان وتجرى عليها مراسم الدفن فى آخر المهرجان . ان اكتشاف هذه التوابيت المصنوعة من خشب الجميز وداخلها الموميات الاوزيرية تأكيد للدور البالغ للدمية أو التمثال فى الدراما الاوزيرية . ان الأحجام الصغيرة سواء للتابوت أو الدمية يضعنا وجها لوجه أمام المحاولة المصرية لتجسيد شخصية أوزيريس فى هذا النمط الصغير الذى يمارسون عليه تجربة الخلق والصراع والبعث ويتراوح طول التابوت بين ٥٨ ، ٦٢ «سم» طولاً و ٢٠ ، ٢٤ «سم» عرضاً ويتراوح طول المومياء التى ترقد فى قاع التابوت بين ٤٥ ، ٥٠ «سم» طولاً ، و ١٣ ، ١٦ «سم» عرضاً .

والمهم طريقة صنع مثل هذه المومياء . ان الجسم الخارجى عبارة عن قماش مجوف يدخل فى عناصره مواد مختلفة مثل القار والراتنج وترون صمغى . وعندما يتم صنع هذا النموذج من الكتفين حتى خص القدمين كان يملأ بالشعير والترون الصمغى فى شكل محلول مكثف يجعل حبات الشعير تلتصق ببعضها ببعض . أما الرأس فكانت تصنع منفصلة عن الجسم ثم يتم ربطها بالجسم بعد ذلك . وأما الأيدي والأصابع والقناع والتاج فكلها مصنوعة من شمع أصفر أو أسود أو أحمر (٧) .

والواقع ان هناك تشابها بين هذه الموميات المكتشفة والدمى الاوزيرية المعروفة باسم أوزيريس - «ختى يمتى» التى كانت تصنع اثناء مهرجان أوزيريس ، كما هو مذكور فى «نص دندرة» وان كان هناك خلاف محدود ، اذ أن «نص دندرة» يذكر ان الشعير والرمال كانت توضع فى وعاء معدنى على جزأين ، ويتم رى الشعير من يوم ١٢ حتى ٢١ كيهك ثم تستخرج العجينة المخضرة من كلا الجزأين ويتم لحمها بمساعدة البخور ، ثم ربطها بأربعة شرائط وتترك لتجف (٨) .

من هذا الوصف يمكن أن يخلص الإنسان إلى أن جسم المومياء كان يتم عمله منفصلاً عن الرأس والقناع والذراعين . الجسم من الشعر والرمل ومواد أخرى والرأس والأعضاء الأخرى من الشمع . إن هذا الأسلوب في عمل المومياء على شكل دمية يعطى امكانية لتحريك الرأس والذراعين ، وحتى المادة داخل جسم المومياء ليست صلبة إلى الدرجة التي تقاوم الحركة . هذا عن الدمية المعروفة باسم أوزيريس - «نختى يمتى» وربما كانت الدمية المعروفة باسم أوزيريس - سوكار أكثر طواعية في الحركة لأنها كانت عبارة عن خليط من عجينة البلح والبخور والصمغ و«التريتينا» وعطريات ومسحوق بعض أحجار كريمة ممتزجة بالتراب . ولكن على أية حال يصعب الوصول إلى استخلاصات مؤكدة عن طريقة وحدود استخدام هذه الدمي ، ولا نملك الا إشارات محددة . فقد جاء في نص دندرة أن إحدى هذه الدمي كانت تنام في وضع راقد بحيث تكون إحدى اليدين موضوعة على الفم واليد الأخرى على الساقين^(٩) . فهذا يعنى امكانية تحريك بعض أعضاء الدمية لتعطى تعبيراً معيناً .

ومن هنا ، وحتى نستكمل الصورة ، لابد أن نستعرض إمكانيات المصريين القدامى في الاستفادة من التماثيل والقدرة على تحقيق حركة أو إشارة أو صوت . فهناك إشارات كثيرة سواء من مصر الفرعونية أو البطليموسية إلى نوع من التماثيل يعرف باسم التماثيل المتنبئة Prophetic Statues ، ولدى هذه التماثيل القدرة على ان تهز رأسها أو تمد يدها لتقبض على شيء مكتوب مثلاً .

ثم هناك الإشارة إلى التماثيل التي تتكلم . وقد أشار إلى ذلك «ماسبيرو» ، ثم جاء «لوكيانوف» ليؤكد أنه وجد تماثلاً من هذا النوع . وأهم ما في هذا التمثال ، الذى يمثل الاله رع في جسم انسان ورأس صقر ، وجود تجويف بيضاوى عند خلفية الرقبة ، ويمر بهذا التجويف أنبوبة ضيقة تنتهى عند خلف الأذن اليمنى بثقب بيضاوى غير ملحوظ ، ويبدو أن هذا التمثال كان يوضع على قاعدة مرتفعة ، فإذا

وقف كاهن خلف التمثال ووضع فمه على هذا التجويف وتكلم تردد صوته خلال الثقب الضيق ، وسمع صوت ضعيف يعطى ايجاءاً ان التمثال هو الذى يتكلم . وقد أجرى «ليوكانوف» بنفسه التجارب على التمثال ليتأكد من تردد الصوت موحياً ان المتكلم هو التمثال .

وهناك أيضاً بجانب هذا التمثال قناع خشبي في متحف اللوفر يمثل رأس إله الموتى «أنوبيس» . ويتميز هذا القناع بفك خشبي متحرك يعطى الايجاء أن «أنوبيس» هو الذى يتكلم اذا حرك الكاهن خلف القناع هذا الفك المتحرك اثناء الكلام .

بل ان هناك تماثيل متحركة الأعضاء سواء في الذراعين أو الركبتين ترجع إلى الدولة الحديثة في مصر القديمة . وقد ذكر «هيرودوت» ان المصريين اثناء احتفالهم بمهرجان «ديونيسيس» ابتدعوا أشكالاً طول الواحد منها خمسون «سم» تتحرك بالخيوط ، وعضو التناسل كبير في حجم الدمية نفسها ويمكن تحريكه بالخيوط ، بل ويرى «هيرودوت» ان مهرجان عضو التناسل في مهرجان «ديونيسيس» يرجع إلى العادات المصرية الأقدم ومن المعروف أن الأطفال في مصر القديمة كانوا يلعبون بدمى تمثل شخصيات مختلفة : رجل يغسل أو يعجن ، وحش أو تمساح يفتح فمه . وكل هذه الحركات تتحقق من خلال تحريك الخيوط (١٠) .

ان كل هذه الامكانيات التى عرفها المصريون القدامى في فترات مختلفة من التاريخ فى القدرة على تحريك اعضاء التمثال أو الدمية لابد انها تركت أثرها على تحريك الأنواع المختلفة من التماثيل أو الدمى اثناء مهرجان أوزيريس أو إحداث اصوات اذ لزم الأمر .

كل هذه المادة الإعلامية التى تحدثنا عنها تجعلنا نلمس إلى درجة معينة بعض

تفاصيل مهرجان اوزيريس والقدرات المختلفة على الاداء والتعبير سواء كان الأمر يتعلق بكاهن او تمثال أو دمية .

النصوص الأوزيرية الدرامية

وإذا انتقلنا إلى النصوص الأوزيرية وجدنا أنفسنا أمام نوعين : نصوص تشير إلى مجرد فصول الدراما الاوزيرية وماذا كان يتم اثناء الاحتفال ، ونصوص هي جزء من الدراما الاوزيرية ذاتها يقوم بتأديتها رجال المعبد وتتعرض لأحداث من الاسطورة .

إن النوع الاول يتمثل في الكتابات المسجلة على النصب المختلفة التي ترجع أساساً إلى المملكة الوسطى . وهي تكشف عن نوعين من النشاط : ما يمكن أن نسميه النشاط الداخلي الذي يتركز في عمل الأدوات المختلفة مثل التماثيل ، والدمى ، والقوارب ، والاثاث ، ثم النشاط المسرحي الذي ينصب على اداء بعض أحداث الاسطورة سواء داخل المعبد أو خارجه .

وسنكتفى بالتعرض لأبرز هذه النصب وهو نصب «إشر نفر» ، أحد رجال الدولة في عصر الملك «سنوسرت» الثالث (الاسرة الثانية عشر) . فهناك نجد الإشارة إلى صنع تماثيل الالهة المختلفة وقارب اوزيريس وزخرفة تمثال اوزيريس والأعضاء المقدسة .

وفيما يتعلق بالأداء ، هناك الإشارة إلى الإشراف على كهنة «ساعات الليل والنهار» وربما كان ذلك إشارة إلى نص «حراس ساعات الليل والنهار» . وهناك الإشارة إلى موكب الاله «واوات» وهو في هذه الحالة يمثل ابن اوزيريس وقد انطلق لينصر أباه ، والإشارة إلى معركة ضد أعداء قارب اوزيريس ، وإلى الموكب الكبير ثم الإشارة إلى مصاحبة اوزيريس إلى «بكر» وهي منطقة جنائزية قريبة من «أبيدوس» ، والإشارة إلى المعركة ضد أعداء اوزيريس في «نديت» ، ثم اعتلاء اوزيريس قارباً آخر ، ثم

الإشارة إلى مواراة أوزيريس التراب . وهذه كلها فصول من الدراما الأوزيرية . إن دور حورس في هذه الدراما هو من الأدوار الهامة . ولقد لعب «إيشر نفر» أدوارا كثيرة في هذه الدراما الأوزيرية من بينها دور حورس . وعنصر الأداء واضح في سطور كثيرة من هذا النص . فقد جاء مثلاً ان «إيشر نفر» ضرب أعداء اوزيريس وهذا لايمكن ان يكون الا لونا من التمثيل . وجاء أيضاً ان هذا الوزير لعب أيضاً دور إله آخر وهو «واوات» (أو فاتح الطرق وهو إله أسيوط) وكل هذه دلائل على أننا أمام أداء له طابعه المسرحي (١١) .

وإذا انتقلنا إلى نصوص العصر البطليموسى وجدنا دلائل أكثر وضوحاً على المعالجة الدرامية للأسطورة لأنها تتعلق بفصول محددة مثل الحرب ضد «سيت» والتحنيط والبعث .

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه بعد احتلال اليونان لمصر وانتشار الحضارة اليونانية ، لابد أن تكون الحياة الثقافية في مصر قد تأثرت بهذا النمط الجديد ، خاصة واليونانيون أصحاب تراث محدد المعالم في المسرح . ولكن الشيء المؤكد ان مصر لم تقلد اليونان كما فعل الرومان إلى حدود معينة ، وربما أفادت التجربة اليونانية المصريين في تطوير إمكانياتهم في مجال الكوميديا : التعبير الصامت Pantomime (الذى يعتمد على الحركة أكثر من الكلام) ولكن التراجيديات اليونانية لم تجدها مكاناً في الثقافة المصرية الخالصة .

ويمكن أن نقول بشكل عام أن التجربة اليونانية الخالصة في مجال المسرح وجدت طريقها في مصر بين أوساط اليونانيين والمتفهمين للتراث اليونانى حيث كانت تقدم التراجيديات والكوميديات اليونانية القديمة أو نماذج متخلقة من المسرح اليونانى ، أو حتى نماذج جديدة تقتفى آثار المسرح اليونانى القديم أو مسرحيات التعبير الصامت .

ولم يكن غريباً أن نجد ممثلين من مصر أو سوريا ، ولم تكن الحياة المسرحية قاصرة على الإسكندرية بل امتدت إلى مدن كثيرة حيث كان يعيش اليونانيون ، ونقرأ كثيراً عن المسارح والممثلين والعروض المسرحية المختلفة^(١٢) .

ورغم أنه يصعب الوصول إلى استخلاص مؤكد عن مدى تأثير الدراما اليونانية على الفكر المصرى سواء فى مجال الدين أو الأدب الشعبى ، إلا أنه من المفيد أن نحسب هذا العامل عندما نطالعنا فى عصر البطالمة نصوص درامية تجسد أحداثاً من الأسطورة . ومن بين هذه النصوص الدرامية التى مازالت بين أيدينا :

كتاب حماية قارب الإله^(١٣):

ويملاً هذا النص احدى الفجوات فى مهرجان أوزيريس ، فهناك إشارات كثيرة للمعركة بين أوزيريس و«سيت» على سطح القارب المقدس .

ويدور النص حول معركة حورس ضد «سيت» لحماية جسد أبيه على سطح القارب تساعده فى ذلك إيزيس ورع وآلهة آخرون . والجمل قصيرة سريعة وهى فى أغلب الأحيان فى صورة الأمر . ويمكن أن يتحول النص إلى حوار تشارك فيه شخوص كثيرة بجانب شخصيات الجن التى تقوم بحماية جسد أوزيريس .

ومن الملاحظ أن «سيت» فى هذا النص المسجل على جدران معبد دندرة يصبح تمثالاً من الشمع الأحمر ، يتم تمزيقه فى النهاية ، بينما الإشارة إلى هذه المعركة ضد «سيت» كما هو مسجل فى نصب الدولة الوسطى يوحى بمعركة بين ممثلين لأوزيريس من جانب وممثلين للاله «سيت» وأعوانه من جانب آخر.

نص «حراس ساعات الليل والنهار»^(١٤)

هذا النص مسجل على جدران معابد دندرة وادفو وفيله وهو يصف الساعات الأربع وعشرين (ليل ونهار) التى يتم فيها حراسة جسد أوزيريس . وتحاول الآلهة

وأتباع أوزيريس أن يصدوا أعداءه بينما تشيع رنة من الحزن لما يعانيه أوزيريس .
وهناك آلهة وجن كثيرون مشتركون في أداء هذا النص . والمفروض أن الأحداث تجري
في المكان الذي يتم فيه تحنيط الجسد استعداداً لبعثه . وهذه ساعات حرجة
مشحونة ، وكل ساعة تحكى ماذا سيحدث ، وما يفعله الآلهة المشتركون حتى لحظة
البعث .

ولنقدم الساعة الأولى كنموذج . انها تبدأ بإعطاء صورة عما سيحدث ، وأسماء
الآلهة الذين سيقومون بدور الحماية . وتتضمن هذه السطور الأولى دور راوية . ثم
يشترك كاهنان في مناجاة أوزيريس ، يتبادلان الحديث عن جمع أعضاء أوزيريس
ودفع الحياة فيها ، ثم يعلن عن مجيء الإله الخاص الذي قام بهزيمة أعداء
أوزيريس ، ثم يأتي توجيه مسرحي يشير إلى أن الإله «شسهو» يحضر عطوراً لتعطير
جسد أوزيريس وبعد حديث هذا الإله تنشأ ايزيس أو «نفتيس» ، والاحتمال الأكبر
«ايزيس» ، وهنا يتسم النص بأحاسيس إنسانية عميقة .

إن هذا الشكل الدرامي الذي يتضمن راوية وكهنة وآلهة ، بينا النغمة الأساسية
هي النداء الموجه إلى أوزيريس «إنهض ، قم» تتردد خلال المنظر كله فتعطى وحدة
لكل ساعة . ومن الواضح أن الصراع بين قوى الخير والشر تتردد خلال الساعات
المتعددة . ويمثل هذا الصراع الأرضية الخلفية التي يتحقق في ظلها انتصار أوزيريس
على أعدائه مما يخلق لونا من التوتر يتصاعد على مدى ساعات الليل والنهار . كما أن
اشتراك الكهنة وهم يلعبون أدوار الآلهة ويرتدون أقنعتهم يؤكد دور الممثل هنا .

ولا تختلف ساعات الليل عن ساعات النهار بأكثر من وجود مزيد من القرابين ،
وشخص جديدة ، وإيقاع أسرع ، وموسيقى الدفوف في بعض الساعات .

إن هذا النص لون من الأداء يتسم بتعدد الشخصيات على مستويات مختلفة :
الآلهة ، ورجال المعبد ، والتماثيل . وهناك حوار يدور أغلبه مع أوزيريس الغائب

جسدا ، وهناك لون من الحدث يعكس التحول من أوزيريس الميت إلى أوزيريس الحى . ولكن هذا الحدث يتحقق فى نطاق ضيق معزول لأنه يعكس اللحظات الحرجة فى الانتقال من الموت إلى الحياة . وربما تواجهنا مشكلة المتفرجين لأنه لايمكن ان يتم مثل هذا التحول أمام جمهور واسع من المتفرجين بل فى نطاق الممثلين وقلة من العاملين فى المعبد وكبار رجال الدولة . ولكن قضية المتفرجين تختلف وفقا لاختلاف الظروف من مرحلة إلى أخرى ، ومن هنا فالجمهور القليل من الممثلين والكهنة وكبار رجال الدولة يمكن أن يصبح جمهور متفرجين .

إن هذا النص الذى يغلب عليه الطابع الدينى لاينقصه الطابع الإنسانى العام .
إن ادوار ايزيس و«نفثيس» مشبعة بكل آلام البشر ومعاناتهم .

أغاني ايزيس و«نفثيس» (١٥)؛

يكشف هذا النص عن طابع درامى وكان يُؤدّى فى الفترة من ٢٢ حتى ٢٦ كيهك . وتقوم فتاتان بدور ايزيس و«نفثيس» وفى يد كل منهما دف ، بالإضافة إلى رئيس كهنة وكاهن . والنص يدور حول نداء ايزيس و«نفثيس» إلى أوزيريس ان يعود من عالم الموتى وان يُبعث حيا . والنغمة المترددة على طول الطريق «عبد إلى بيتك» . ورغم غياب اوزيريس فهو حاضر من خلال مخاطبته . إن تعدد الشخصيات وتوزيع الحوار بينها ، بالإضافة إلى دقات الدف يعطى جوا دراميا متجددا ، وينعكس الطابع الغنائى فى إنشاد ايزيس و«نفثيس» .

هذه بعض النصوص التى تصور لحظات من أسطورة أوزيريس وهى تدور فى الجواهر حول بناء جسد أوزيريس وخوضه المعركة ضد «سيث» وانتصاره عليه وعلى الموت . إن قضية التغلب على الموت هى المحور الذى تدور عليه أحداث هذه الدراما التى تتحقق على صورة فصول تستغرق أياماً .

نصوص الشعائر والطقوس :

وبالإضافة إلى هذه النصوص المباشرة التي تتعرض لأسطورة أوزيريس وتشير بصراحة إلى المهرجان كإطار للعرض ، هناك نصوص الشعائر والطقوس التي يتقمص فيها المتوفى شخصية أوزيريس ليستمتع بكل ما استمتع به أوزيريس في صراعه ضد الموت .

وتنقسم النصوص الشعائرية إلى نوعين : نوع يتوافر فيه النص الأسطوري والنص الشعائري مثل «كتاب حماية قارب الإله» ، و«حراس ساعات الليل والنهار» ، و«أغاني إيزيس و«نفثيس» والنوع الثاني نصوص شعائرية تفتقد أصلها الأسطوري مثل نص «الإطاحة بالاله «سيت» ومناصريه» ونصوص تتعلق بالبعث (١٦) .

وتكشف هذه النصوص الشعائرية عن أسلوب درامي في المعالجة ، ففيها حوار وشخصيات متعددة ، وتصور أحداثاً مستمدة من أسطورة أوزيريس ، ولكنها أصبحت لونا من التعاويذ تعطى للمتوفى أماناً وراحة . ان الاستفادة من كل هذه العناصر سواء كانت مادة إعلامية أو نصوصاً درامية أو شعائرية يقربنا أكثر من تلمس المهرجان والامكانيات الدرامية التي تتمثل أساساً في محاولة تحويل الأسطورة إلى حدث . وفي نفس الوقت نستطيع ان نلمس الأسلوب الخاص في الأداء المعتمد على الرمز والعنصر الغنائي والموسيقى . ان قصة أوزيريس لم تعد رواية بل حدثاً له ملامحه الدرامية الخاصة في مصر .

وعند تعرضنا لجانب الأداء في الأسطورة الأوزيرية علينا أن ننتبه إلى التنوع والتجدد الذي كان يطرأ على الأداء ، والتركيز على جوانب جديدة من الأسطورة . فإذا كانت نصوص المملكة الوسطى ركزت على أوزيريس والصراع ضد «سيت» ، فقد أبرزت نصوص الدولة الحديثة دور سوكار في حماية جسد أوزيريس وإقامة عامود «دجد» رمزاً إلى البعث ، بينما سلطت نصوص العصر البطليموسي الأضواء على دور

إيزيس و«نفتيس» . وإذا كنا في الجزء السابق من المقال قد تعرضنا لنصوص ليس من الصعوبة تأكيد ارتباطها بأوزيريس أو ملاحظها الدرامية ، فإننا ستتعرض في الجزء اللاحق إلى أحداث أسىء فهمها وتفسيرها وعُزلت عن جوهرها الأوزيرى الحقيقى مثل مهرجان سوکار وإقامة عامود «دجد» في الدولة الحديثة .

مهرجان سوکار فصل من مهرجان أوزيريس :

إن الطبيعة الجنائزية للإله سوکار واضحة سواء في «متون الأهرام» أو «متون التوابيت» أو «كتاب الموتى» . ويتميز سوکار أنه صاحب قارب أحد طرفيه على شكل رأس غزال والجزء الاوسط يحتوى صندوقاً أو نعشاً فيه جسد أوزيريس ، وفوق هذا الصندوق يخلق صقر يحمى بجناحيه أوزيريس^(١٧) . والواقع ان اسطورة أوزيريس تشير أكثر من مرة إلى الارتباط العميق بين أوزيريس وسوکار ، فهناك أكثر من اشارة إلى أن اوزيريس يُدفن في ضريح سوکار وتحت حمايته ، أو يحمل في قاربه . ويشير «حجر شباكاً» إلى دفن أوزيريس في بيت سوکار .

إن الجانب الجنائزى للإله سوکار ودوره الهام في الاسطورة الاوزيرية يفسر لنا لماذا استتر أوزيريس خلف سوکار في المهرجان المعروف باسم سوکار والذي أصبح في الواقع فصلاً من فصول الدراما الاوزيرية . والاشارات إلى مهرجان سوکار تعود إلى المملكة القديمة وتمتد حتى العصر البطليموسى والرومانى سواء في صورة رسوم على جدران المعابد أو نصوص البردى .

وتتضمن نصوص البردى التى تتعرض للمهرجان موضوعات ثلاث : مناجاة أوزيريس ودعوته للعودة ، ثم رحلة بحرية تشارك فيها إيزيس و«حاتور» وآلهات أخرى لنصرة أوزيريس على أعدائه ، ثم وضع جثمان أوزيريس في ضريحه . إن هذه النصوص مشبعة باللمحات الأسطورية وتعدد الشخصوس بالاضافة إلى الحوار ،

والغناء ، وتغير المكان مما يتسق مع الملامح العامة لما يمكن أن نسميه بالدراما المصرية .

وحتى لا نتوه في تفاصيل كثيرة عن مهرجان سوكار نركز على ما خلفه لنا معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو (١٨). وهناك يواجهنا الموكب باعتباره لحظة درامية . ان الموكب هنا حشد لحركة المجاميع ، فيها الغناء والموسيقى والانشراح المتقن لجانب من جوانب الاسطورة . إن تنوع المكان وتنوع أسلوب الأداء مع الاحتفاظ بطابع الرمز والغناء يعطى امكانية أكبر لمعايشة الاسطورة .

وتتلخص المناظر المرسومة على جدران معبد رمسيس الثالث في تقديم القرابين والابتهاالات إلى قارب سوكار ، ثم الموكب الذي يشارك فيه قارب سوكار الذي يحمل جثمان أوزيريس مصحوباً بالآغاني ، ثم المسيرة الجنائزية حتى يعود أوزيريس إلى ضريحه ، وهنا تلعب الأغنية الدينية أيضاً دورها في التعبير .

ومن الخطأ في الواقع أن نكتفى بالرؤية السطحية ، ونعتبر أن هذا هو مهرجان سوكار ، فالنصوص المصاحبة للمناظر المختلفة تشير بوضوح إلى محور المهرجان ، فالملك يقول في نص إفتاحي «إني سأحتفل بعيد أبي أوزيريس في ميعاده الموقوت . سأستر ضنائه في «أبيدوس» ، سأخفي الأشياء المجهولة في هذه الليلة من ليالي مهرجان صاحب القلب المجهد ، سأطرد المعتدى ، وأكبح جماح أنصاره ، سأملأ الأواني ومذابح القرابين ، سأجدد الهياكل وأقدم الهبات له ، لمن هو في معبده . . . في مدينة الاموات » (١٩).

ان هذه السطور تعتبر مفتاحاً لفهم المهرجان ، والكلمات تشير إلى دفن أوزيريس والمعركة ضد أعدائه ، والفكرتان تتمشيان مع إطار أحداث الاسطورة الاويزية في الفترة من ٢٤ - ٢٦ كيهك . ومن الأمور ذات المغزى أن يرتبط النص بكلمة «في هذه

الليلة» لأنه في الساعة التاسعة من ليلة ٢٤ كيهك يتم دفن أوزيريس حيث يوضع في تابوته في ضريحه العلوى (٢٠). كما أن هذا الموكب الضخم من الكهنة حاملي القرايين يذكرّ بها يصاحب الميت في طريقه إلى قبره من أضحيات .

ويصاحب هذه المناظر نصوص أخرى تشير إلى المعركة ضد أعداء أوزيريس وإلى الفكرتين المتناقضتين ، انتصار وموت أوزيريس وانتقاله إلى قبره .

وتؤكد الرسوم المصاحبة لهذه المناظر الجوهر الأوزيرى لهذا المهرجان . فإذا تركنا جانبا المناظر الثلاثة الأولى التى تمثل فى الواقع مجرد مراسم دينية داخل المعبد ، نجد أنفسنا أمام موكب سوكار الذى يتوسطه قاربه ، ثم المسيرة الجنائزية . وليست هناك مناظر مشابهة تمثل الرحلة المائية وعملية الدفن . وإن كان اشتراك قوارب الالهات المختلفة فى المهرجان يرمز إلى الرحلة المائية ، والموكب الجنائزى يشير إلى التوجه لدفن أوزيريس . وحتى المعركة ضد «سيت» يتم تصويرها بشكل رمزى ، فالملك يمسك فى يده صولجانا وبعض أتباعه يحملون سهاماً أو اقواساً وكنانة .

ومن هنا نستطيع أن نقول ان النصوص والرسوم المصاحبة لمهرجان سوكار فى مدينة «هابو» تؤكد على أن اوزيريس هو البطل الحقيقى وأنه بعد انتصاره على «سيت» يُحمل جثمانه فى قارب سوكار الذى يتحرك به نحو القبر .

وإذا كانت نصوص البردى ألقت ضوءاً على الأحداث داخل المعبد فإن المهرجان المتمثل فى الموكب يتسم بالمجموعات الكبيرة وسيادة العنصر الغنائى المتمثل فى الأغانى والموسيقى . ويصبح هذا الموكب بلا دلالة إن لم يرتبط بالمحاولة الكاملة لتجسيد أسطورة أوزيريس فى أحداث محددة . واستمر مهرجان سوكار فى الفترات اللاحقة يحمل بين طياته جوانب من الأسطورة الاويزية ويعكس بالتحديد الجوانب الجنائزية فى الأسطورة ، وإن كان موت أوزيريس هو انتصار على فكرة الموت ذاتها من خلال البعث .

يمكن أن نخلص بعد هذا العرض الموجز إلى أنه من الخطأ عزل مهرجان سوكار عن أوزيريس ، وأوضحت الرسوم والنصوص التي تحدثنا عنها المعالجة الدرامية التي تتمثل في عملية التجسيد ، وفي الغناء ما بين فرد وجوقة والأدوات المساعدة ، وفي الاعتماد على الرمز ، فالكلمة المغناة ، والحد الأدنى من الحدث ، بالإضافة إلى الأدوات المسرحية المصغرة ، كل هذا يوضح الاتجاه إلى تجسيد الحدث في شكل رموز في إطار غنائي .

إقامة عامود دجد

ان إقامة عامود «دجد» هو الحدث الثاني الذي ارتبط بأسطورة أوزيريس وقد اختلف الباحثون في تحديد ماهية هذا العامود أو مدلوله . هل يرمز إلى شجرة أو حزمة من سيقان «البوص» أو عامود يرتبط به على مستويات مختلفة طبقات من أوراق النبات ؟ وقد ارتبط عامود «دجد» بمدلولات كثيرة ، فجاء رمزاً وتعويذة وإلها أو عاموداً فقرياً لاوزيريس . . . الخ (٢١).

وقد زعم بعض الباحثين أن إقامة عامو «دجد» جزء من مهرجان آخر اسمه مهرجان «سد» Heb-sed ، ولكن استعراض ما لدينا من مادة أساسية حول هذا المهرجان يبين أن إقامة عامود «دجد» لا تدخل جزءاً فيه (٢٢).

والمادة التي سنعتمد عليها في الحديث عن إقامة عامود «دجد» مستمدة من مناظر مرسومة على جدران مقبرة الوزير «خرويف» ويتمى إلى الأسرة الثامنة عشر ، وتدور حول إقامة العامود «اثناء احتفالات الملك «امينوفيس الثالث» بمهرجان «سد» الثالث (٢٣). والواقع أن ميعاد الاحتفال بمهرجان «سد» مسألة يصعب تحديدها ، خاصة وأنه كان يستغرق فترة طويلة تصل إلى ستة شهور ، بينما إقامة عامود «دجد» جاءت عرضاً اثناء الاحتفال بمهرجان «سد» الخاص بالملك «امينوفيس الثالث»

خاصة وان نفس مقبرة «خرويف» رغم تعرضها لمهرجان «سد» الاول لنفس الملك لم تشر إلى الاحتفال بإقامة العامود .

المدلول الدرامى لإقامة عامود دجد :

عند تتبع المناظر المتعلقة بإقامة العامود نلاحظ نوعين من المناظر : النوع الأول يتعلق بتقديم القرابين اثناء إقامة العامود ويشارك الملك بنفسه فى رفع العامود وشده بالحبال . والنوع الثانى مناظر الرقص والغناء والموسيقى ، وكلها تدور حول إقامة العامود باعتباره بعثاً لأوزيريس . ومن المناظر ذات الدلالة منظر ثلاثة مغنين يغنون على دقات كفوفهم وعشرة يرقصون ؛ منظر مجموعة أخرى من المغنين تغنى لأوزيريس المتمثل فى سوكار وإله الشمس رمزاً إلى بعثه ، منظر راقصين فى مجموعتين يقدمون رقصاتهم امام عامود دجد ؛ ثم منظر مجموعة من عازفات : اثنتان تدقان الدفوف والبقية تدق الكفوف ، والكلام يقول أنهم قادمات من الواحات للاشتراك فى احتفالات إقامة عامود «دجد» ، ثم يأتى راقصون كهنة ، ستة يتحاربون بقبضات أيديهم ، ثم أربعة يتحاربون بعصى صغيرة من سيقان البردى ؛ أقرب إلى «التحطيب» على نطاق مصغر . وهناك كلمات أقرب ما تكون إلى مفاتيح أدوار هؤلاء المتحاربين ، وهناك كاهنان وظيفتهما ضبط الإيقاع ، ثم تأتى مجموعات المتحاربين بقبضات الأيدي فى حركة جديدة ، فيمسك المتحارب بساق البردى فى يده ويستخدم قبضة اليد فى الهجوم ، والكلام يقول أنهم من أهل مدن قديمة فى شمال الدلتا ارتبطت اسمائها بتوحيد مصر فى فترة قديمة من تاريخها . وفى كل هذه الرقصات يلعب الرمز دوراً واضحاً ، فتصبح سيقان البردى رمزاً لأسلحة الحرب ، وتصبح الرقصة ذاتها أداة التعبير . والواقع أن الجمع بين الأغنية والرقصة فى إعطاء مدلول حتى لإقامة عامود «دجد» يجسد بصورة فنية بعث أوزيريس ، ويؤكد الطابع الغنائى فى التعبير الدرامى .

وهنا أيضاً تصبح إقامة عامود دجد فصلاً جديداً من فصول الاسطورة الاوزيرية .

استخلاصات عامة عن مهرجان اوزيريس

لقد شاهدنا ، خلال دراستنا لمهرجان اوزيريس في شهر كيهك ، كيف جاءت الاسطورة لتؤدي على مستويات مختلفة ، وكان الأداء وسيلة لتحقيق الاسطورة وتحويل كلماتها إلى حدث . ويمكن القول أن أهم الملامح التي تكشفناها هي ما يلي :

● لم تكشف الدراما الاوزيرية عن نفسها في نص جامع مانع ينحصر في الحوار والحدث كما هو الحال في الدراما اليونانية القديمة . إن البدء بالبحث عن نمط درامي مكتمل لا يشكل أصلح نقطة للبداية ، وخاصة في بلد كمصر لم تسلك فيها الدراما طريقاً مستقلاً . بل من الخطورة في المراحل الأولى من نشأة الدراما أن نصر على التمييز الكامل بين الدراما ووسائل التسلية الأخرى ، بل حتى في الفترات المتأخرة لم يكن دون الممثلين مجرد اداء أدوار مسرحية معينة ، بل كانوا يقومون بأعمال أخرى تنتمي إلى فنون متعددة كالرقص والأعمال البهلوانية . وليس من الغريب أن يطلق على فرقة «ليسيستر» الانجليزية التي زارت الدنمارك سنة ١٥٨٦ فرقة المغنين والراقصين . كما ان التمييز القاطع بين الجانب الديني وجانب الترفيه يؤدي إلى نتائج خاطئة خاصة اذا اعتمدنا في هذا التمييز على مفهومات الغرب (٢٤) .

إن الدراما الاوزيرية هي معالجة درامية لفصول معينة من الاسطورة الاوزيرية وكانت تستغرق أياماً متعددة في شهر كيهك ، في وقت تتسم فيه الطبيعة بالانتقال من الموت إلى الحياة ، وكانت وسيلة العمل المسرحي هي الأسلوب الغنائي بالإضافة إلى النصوص الدرامية . إن عزل النصوص عن الأسطورة ، أو عزلها بعضها عن البعض يقضى على المدلول الدرامي للاسطورة .

● هناك عاملان مميزان في الأداء ، الممثلون وهم في أغلب الأحيان الكهنة وكبار رجال الدولة ، ثم التماثيل والدمى . والملاحظ كما ذكرنا سابقاً أن هذه التماثيل والدمى والأدوات المسرحية كالقوارب والاثاث كانت تصنع في حجوم ومقاييس صغيرة . إن هذا العمل الذى يقوم على الجمع بين الممثلين والتماثيل والدمى الصغيرة يدفعنا إلى التساؤل التالى : أى نمط من الأداء هذا ؟ انه أقرب إلى مزيج من مسرح العرائس ومسرح عادى . ان الفارق مثلاً بين أوزيريس و«ديونيسيس» فى مسرحية Bacchae لمؤلفها «يوديبس» الكاتب اليونانى القديم ، هو الفارق بين التمثال والممثل . إن «ديونيسيس» بطل المسرحية ، منذ بدء المسرحية حتى نهايتها ، كائن بشرى ، بينما أوزيريس دمية أو تمثال . ان هذا الخلاف الجوهرى حدّد من إمكانية الدراما الإنسانية العادية وأصبح من الصعب التعرف على عناصر الدراما فى هذا الأداء الذى يجمع بين الرواية والحدث .

● تسود المعالجة الرمزية العمل سواء فى التماثيل أو الأدوات الأخرى أو الأقنعة . ويبدو ان الالتجاء إلى الرمز ضرورة عندما يصبح من الصعب تجسيد الحدث بطريقة واقعية . وحتى الدراما اليونانية مثلاً كانت تستعين بوسائل غير واقعية «deus ex machina» لتصوير الصعود أو الهبوط ، وحتى الأحداث الهامة كانت تروى بدلاً من أن تؤدى ، فنحن لا نرى «أوديبوس» عندما يفقأ عينيه أو «جوكاستا» عندما تنتحر ، ويقتل «أوريستيس» أمه وزوج أمه خارج المسرح . والسبب المقدم انه يجب تجنب مناظر العنف على المسرح ولكن لابد أن صعوبة تقديم مثل هذه الأحداث كان عاملاً فى تجنب تحقيقها على خشبة المسرح .

● تتخلل المعالجة الاسطورية طريقة التنفيذ ونتحسسها فى الاسماء المستخدمة سواء أسماء معابد أوزيريس الصغيرة أو أسماء قبوره .

● العنصر الغنائى واضح فى الأداء بالأغاني ، والموسيقى ، والرقص . لقد أدى

سيادة العنصر الغنائي إلى إضعاف عنصر الحدث كما يحدث في فن «الابرا» عندما يطفى العنصر الغنائي والموسيقى على غيره من العناصر .

● كان المسرح مكاناً متنقلاً ، قد يكون المعبد أو البحيرة أو الأماكن المختلفة داخل حرم المعابد .

● تلعب الأقنعة دوراً هاماً في التعرف على الشخصيات وتسهل على الكهنة مثلاً أن تلعب دور الآلهة .

● توضح الرسوم المختلفة لونا من الحركة سواء عند الممثلين الكهنة أو التماثيل أو الدمى ، وهكذا يعكس لونا من الحركة المسرحية .

● اشتراك كبار رجال الدولة والكهنة في العروض المختلفة ، بل اشتراك الملك نفسه في بعض المناظر كما تكشف عنه رسوم جدران معبد أوزيريس في دندره .

هذه هي الملامح الأساسية لمهرجان أوزيريس في شهر كيهك . والدراما هنا لون من المسرح الدينى تعالج قصة حياة وموت أوزيريس .

وربما يتساءل البعض لماذا لم تصبح الدراما الأوزيرية نقطة البداية لظهور فن مسرحى مستقل يحدد المعالم كما حدث في اليونان مثلاً ؟

إن الأسطورة يمكن أن تتطور في اتجاهين : اتجاه دينى بحث : مذهب أو عقيدة ، واتجاه فنى : دراما مثلاً . والواقع ان ظروف الحياة السياسية والثقافية في مصر جعل من الصعوبة أو الاستحالة أن تنشأ فنون مستقلة عن الدولة أو المعبد ، ومن هنا كان الفن خاضعاً دائماً للسلطة والتوجيه ، له وظيفته الخاصة في خدمة أغراض الدولة . ولهذا ربما كان من الطبيعى أن تزدهر الدراما الأوزيرية في فترات لم تكن السلطة السياسية أو الدينية في قمة تحكمها . لقد شاهدنا مثلاً في الدولة الوسطى ازدهاراً لأسطورة أوزيريس ومحاولة تقديمها ، وذلك بعد فترة انهيار الدولة

القديمة وتحلل السلطة السياسية حتى الأسرة الثانية عشر عندما بدأت محاولة التوحيد مرة أخرى . وفي عصر البطالة ازدهرت الدراما الأوزيرية ربما بفضل تأثيرات غير مباشرة من الحضارة اليونانية .

وفي النهاية نقول انه إذا أردنا ان نحدد دور الدراما وإبعادها في مصر، علينا أولاً أن ندرس المهرجانات المصرية القديمة وما فيها من محاولات درامية ، سواء كان مصدرها المعبد بشكل مباشر أو الحياة الشعبية .

المراجع :

لمتابعة نماذج من التقاويم السنوية الخاصة بالاحتفال إرجع إلى :

1 - Nelson, H., H., 1934, Medinet Habu, Vol. III, Oriental Institute Publications, Vol. 23, Chicago, pls. 158, 160 .

Alliot, M., 1949, Le culte d'Horus au temps des Ptolémées, Bibliothèque d'Etude, Tome XX, Fasc. I, Le Caire, PP. 209-10, 226, 24 4-45.

Sauneron, S., 1962, Esna V, Publications de l' Institut francais d' Archéologie orientale, Le Caire, P. 16 .

2 - Chassinat, E., 1966-68, Le mystère d' Osiris au mois de Khoiak, Fasc. I-II, Le Caire, P. 99.

Mariette, A., 1873, Dendera, Tome IV, Paris, Pls 35-39 .

Porter & Moss, 1939, Topographical Bibliography of Ancient Egyptina Texts, Reliefs and Paintings, Vol., VI, Oxford, P. 97 .

3 - Chassinat, 1966-68, loc. cit., cols. 89-91.

Brguet A., 1962, Le temple d'Amun Re à Karnak, Le Caire,P. 295.

Junker, H., 1913, Das Götterdeckert über das Abaton. Wien, PP. 41-44.

4 - Barguet, A., 1962, Le Papyrus N. 3176 (S) du Musée du Louvre, Le Caire.

5 - Mariette, 1873, loc. cit., Pls. 30-91 .

Mariette, 1875, Dendera, Paris, Le Caire, PP. 266-93.

Budge, E.A.W., 1904, The Gods of the Egyptians, Vols. I-II, London, PP 131-38 .

Porter & Moss, 1939, loc. cit., PP. 93-100.

Daumas, F., 1969, Dendera et le temple d' Hathor, Publications de l' Institut français d' Archéologie et d' Histoire, Tome 29, Le Caire, PP. 67-69.

6 - Chassinat, 1966 - 68, loc. cit., cols. 20-21, 73-78, 113-14, 25, 26, 36, 82, 83, 89, 91, P. 748, cols. 95-96, 121-25, 128, 32 .

7 - Lefebvre, G., 1903, " Sacrophages égyptiens trouvés dans une necropole gréco-romaine a Tehneh" ASAE 4, Le Caire, PP. 227-31.

Desroches-Noblecourt, C., 1980, Musée du Louvre, La Crypte de l' Osiris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Petis Guides 61, Paris, PP. 12-13 .

Lortet & Gaillard, 1908, La faune momifiée de l' ancienne Egypte et recherches anthropologiques, Quatrième Serie, Lyon, PP. 212-13.

8 - Chassinat, 1966-68, loc. cit., PP. 48-49.

9 - Chassinat, 1966-68, loc. cit., P. 618, cols. 79-80 .

فيما يتعلق بالتفاصيل المتنبئة ارجع الى :

10 - Sethe, K., 1907-8, " Die Berufung eines Hohenpriesters des Amun Under Ramese II", ZAS 44, Leipzig, PP. 30-35 .

Foucart G., 1911, "Divination (Egyptian) " , Encyclopaedia of Religion and Ethics edit., by J. Hastings, Vol. IV, Edibugh, New York, PP. 792-96 .

Blackman, A.M., 1925, " Oracles in Ancient Egypt" JEA II, London, PP. 249-55; JEA 12, PP. 175-85 .

Breasted, J.H., 1927, Ancient Records of Egypt, Chicago, Vol. III, P. 193; Vol. IV, PP. 318 - 20, 328.

Cerny, J., 1935, " Questions adressées aux oracles" BIFAO, Tome 35, Le Caire, PP. 41-58 .

وفيما يتعلق بالتفاصيل التي تصدر صوتا ارجع الى :

Maspero, G., 1898, " Les statues parlantes dans l'Egypte antique " , Le Journal des Débats 12 Déc., Paris, P. 1.

Loukianoff, G., 1936, " Une statue Parlante ou Oracle du dieu Re-Harmakhis" ASAE 36, Le Caire, PP. 188-93 .

Vandier, J., 1961, Les antiquités égyptiennes au Musée du Louvre, Paris, PP. 58-59.

وفيهما يتعلق بالتماثيل متحركة الأعضاء ارجع إلى :

Vandier, J., 1958, Manuel d'archeologie égyptienne, Tome III, Paris, P. 478.

Vandier, 1961, loc. cit., P. 59 .

Herodotus, 1962, The History of Herodotus of Hallicarnassus, trans. by Harry Carter, London, P. 113.

Wilkinson, J.G., 1937, Manners and Customs of the Ancient Egyptians, Vol. II, London, PP. 426-27.

11 - Schäfer, H., 1904, Die Mysterien des Osiris in Abydos unter König Sesostris III, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 4, Leipzig.

12 - Grenfell, B.P., 1896 an Alexandrian Erotic Fragment and Other Greek Papyri Chiefly Ptolemaic, Oxford, PP. 1-6.

Nicoll, A., 1931, Masks, Mimes and Miracles, London, P. 46.

Copley, F., 1956, Exclusus Amator, Philological Monographs, N. 17, Oxford, PP. 20-22.

Grenfell & Hunt, 1903, The Oxyrhynchus Papyri, Part III, Egypt Exploration Fund, Graeco-Roman Branch, London, PP. 41-57.

Nicoll, 1931, loc. cit., PP. 115-19.

Wüst, E., 1932, "Mimos", Paulys Real Encyclopädie der classischen Alterumswissenschaft, B. 15: 2, Stuttgart, cols 1753-54.

Grenfell & Hunt, 1903, loc. cit., P. 72.

Wüst, loc. cit., 1754 .

Reich, H., Der Mimus, I:I, I:II, Berlin, P. 594.

13 - Mariette, 1873, loc. cit., Pl. 74, b, c.

Chassinat, E., 1894, "Le livre de Protéger la barque divine" Rec. de Trav. 16, Paris, PP. 108-15 .

14 - Junker, H., 1910, Die Stundenwachen in den Osirismysterien, Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften : Philosophisch-historische Klasse, B. 54: I, Wien.

15 - Faulkner, R.O., 1933, The Papyrus Bremner - Rhind, Bibliotheca Aegyptiaca 3, Bruxelles, PP. 121 - 40.

Faulkner, 1937, " The Bremner- Rhind Papyrus" JEA 23, PP. 10-16 .

للتعرف على النصوص الشعائرية التي لها أصل اسطوري ارجع إلى :

16 - Goyon, G.C., 1910, " Le livre de protéger la barque du dieu ", Kemi 19, paris, pp. 23-64; Junker, 1910, Loc. cit., p. 23; Szczudłowska, A., 1970, " Liturgical Text Preserved on Sckowski Papyrus " ZAS 98 : I, Berlin, p. 52.

De Horrack, 1907 , " Les lamentations d'Isis et de Nephthys ", Bibiothe`que égyptologique, Tome 17 , Paris pp. 33-53, pls. 1-2 .

Faulkner, R.O., 1934, " The lamentations of Isis and Nephthys ", Mélanges Maspero, I, Fasc. L'nsitut francais d'Archéologie orientale, Mem. 66: 1, pp. 337-48 .

وللتعرف على نصوص شعائرية تفتقد أصلها الاسطوري ارجع إلى :

Schott, G., 1929, Urkunden mythologischen inhalts, Urkunden des aegyptischen Altertums, sechste Abteilung Heft I, Leipzig, pp. 5 - 59.

Goyon, J.C., 1967, " Le cérémonial de glorification d' Osiris du pap . du Louvre I. 3079, " BIFAO 65, Le Caire, pp.89 - 156.

Haikal,F.M.H., 1970, Two Hieratic Funerary Papyri of Nesmin, Parts: L - II, Bibliotheca Aegyptiaca 14 - 15, Bruxelles, pp. 46 - 90, 49, 65.

17 -Budge, E.A.W., 1904, loc. cit., p. 505 .

18 - Nelson,H.H., 1940, Medinet Habu, Vol. IV, The University of Chicago, Oriental Lnsitute Publications, Vol.51, Chicago, Pls. 218 - 26.

Wohlgemuth, G., 1957, Das Sokarfest, Göttingen.

Gaballa & Kitchen, 1969,The Festival of Sokar, Orientalia 38, Roma, pp. I - 76.

19 - Gaballa & Kitchen, 1969, Loc. cit., p. II.

20 - Chassinat, A., 1966 - 68, loc. cit., p. 773 ff.

Barguet, A., 1962, Le papyrus N. 3176 (S) du Musée du Louvre, Le Caire, P. 18.

21 - Erman & Grapow, 1931, Wörterbuch der ägyptischen Sprache, Vol. V, Leipzig, pp. 626 - 27.

Gauthier, H., 1935, " Un pilier au Musée du Caire " ASAE 35, Le Caire pp. 92 - 92.

Van de Walle, 1954, " L'erection du pilier d jed " La Nouvelle Clio, T.VI, Bruxelles, PP. 283 - 97.

Chassinat, 1966 - 68, Le mystere d' Osiris au mois de Khoiak, Le Caire, PP. 697 - 98.

Bonnet, H., 1971, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte , Berlin, PP. 149 - 53.

Altenmüller, H., 1974, " Djed - Pfeiler ", Lexikon der Ägyptologie, B.I., Lieferung 7, Wiesbaden, cols 1100 - 5.

Goedicke, H., 1955, " A Deification of a private person in the Old Kingdom " JEA 41, London, P. 33.

Frankfort, H., 1971, Kingship and the Gods, Chicago, London, P. 178.

22 - Sethe, K., 1964, Beiträge zur ältesten Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, B. & Hildesheim, P. 136.

Newberry, P.E., 1929, Ägypten als Feld für anthropologische Forschung, Der alte Orient, B. 27, Heft 1, Leipzig, PP. 12-22.

Morct, A., 1902, Du caractère religieux de la royauté pharaonique. Paris, PP. 261-68.

Petrie, W.M.E., 1909, Qurneh, British School of Archaeology in Egypt and Egypt and Egyptian Research Account, Fifteenth Year, London, PP. 5,6.
Petrie, 1909, The Petri, 1909, The Palace of Apries, P.8.

Frankfort, 1971, loc. cit., P. 79 .

الباحثون الذين زعموا ان إقامة عامد «دجد» جزء من مهرجان «سد» :

Sethe, 1964, loc. cit., P. 136.

Van de Walle 1954, loc. cit., P. 296.

Bonnet, 1971, loc. cit., P. 151.

23 - Kakhry, A., 1943, " A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes ASAE 42, Le Caire, PP. 466-88, pl. 39.

Wente, E., 1980, The Tomb of Kheruef, Theban Tomb 192, The University of Chicago Oriental Institute Publications, Vol. 102, Chicago, PP. 49 ff. pl. 47.

24 - Dolby, W., 1976, A History of Chinese Drama, London, P. 14.

Bolle, K.W., 1974, " Myth and mythology" The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 12. USA, P. 799 .

من الأدب الأوزيرى الدرامى

تعرضت فى الفصلين السابقين لموضوع الدراما فى مصر القديمة وإمكانية البحث عنها فى المهرجانات المصرية باعتبارها الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح ، وأعطيت مثلاً بمهرجان أوزيريس فى شهر كيهك ، وإنتهت إلى أن هناك قسماً خاصة تميز المحاولة المصرية عن غيرها من المحاولات وخاصة المسرح الإغريقى ، فليس المهرجان الأوزيرى نصاً واحداً يؤدى فى ساعة أو ساعتين على خشبة مسرح متميزة ، بل هو أقرب إلى عرض شامل تشترك فيه الكلمة والأغنية والرقصة ، يستغرق أياماً تصور أحداثاً من أسطورة أوزيريس على مستويات مختلفة تمتد من أعماق المعبد إلى المراكب العامة .

إن فكرة المسرح هنا هى محاولة استعادة حكاية « أوزيريس » وتجسيدها فى إطار المفهوم الدينى العام ومن خلال هذه الرغبة تفتقت الحيلة المسرحية - لقد كانت قصة « أوزيريس » وصراعه مع أخيه « ست » وموته وبعثه هى الأحداث التى حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة . وكانت الخطوة الأولى أن يصفوا شيئاً شبيهاً بأوزيريس ، ومن خلال هذه الشبيه يجرى الحوار بينهم وبينه ، به يخوضون المعارك ضد « ست » ، وحوله تبكى « إزيس » و « نفتيس » ، عليه تبذل المحاولات لبث الحياة ، ويشارك فى هذه المحاولات الآلهة المختلفون . وجاء هذا الشبيه دمية تسمح بالتشكيل ولها نفس التقديس الذى يكونه لأوزيريس ، ومن هنا كان مكانها المعبد ولكنها تخرج وتشارك فى الأحداث التى تستدعى أماكن أخرى

كالرحلة فوق القارب « نشمت » (١) حيث تتم المعركة ضد « ست » وأعوانه الذين يحاولون الاستيلاء على جسد « أوزيريس » أو في الموكب الكبير لإجراء مراسيم الدفن التي هي في نفس الوقت الرحلة الأخيرة للبعث .

ولو أردنا التبسيط اعتبرنا المهرجان أقرب إلى الموالد حيث تنوع المادة المقدمة والتحرر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد .

وسأحاول هنا التعرض إلى بعض النصوص التي تصور أحداثاً هامة في الأسطورة الأوزيرية التي تشكلت في صورة عرض مسرحي فيه الحدث والحوار والشخصيات المختلفة مقتصرأ على ثلاثة أحداث تمثل العناصر الأساسية من مسرحية « أوزيريس » الدينية التي ترجع الإشارة الواضحة إليها إلى المملكة الوسطى .

ولعل النصب التذكاري الخاص بالوزير « إشر نفرت » أكثر آثار المملكة الوسطى تعبيراً وسرداً للأحداث الأساسية التي كان يتم تجسيدها . لقد كلفه الملك « سنوسرت » الأول أن يشرف على مهرجان « أوزيريس » في أبيدوس ، وسرد هذا الرجل أعماله المختلفة في تجهيز وتجديد المعدات المختلفة التي تلعب دورها في الاحتفال ، من إعداد التماثيل وتجهيز المركب الذي سيحمل « أوزيريس » الدمية ، ثم ذكر أيضاً ، وهذا هو المهم ، الحلقات الرئيسية في الاحتفال ودوره فيها والأداء هنا أو التمثيل شيء واضح من سياق الكلام . ومن بين ما يقول :

« لقد أديت طلعة » (٢) « واوات » عندما ذهب لينتقم لأبيه »

إن « واوات » أحد الآلهة المشهورين في الأسطورة الأوزيرية وهو الإله المحلي لمدينة أسيوط وقد شارك في إنقاذ « أوزيريس » من براثن ست والمقصود هنا أن « إشر نفرت » لعب دور « واوات » وهذا واضح من سياق الحديث إذ يقول بعد ذلك .

« لقد سحققت من جاءوا ليهاجموا السفينة « نشمت » ، ولقد ألقيت على الأرض أعداء « أوزيريس » هنا يتضح جلياً أنه يلعب دوراً في المسرحية الأوزيرية فبعد أن لعب دور « واوات » يلعب هنا دوراً آخر . ربما كان دور حورس .

« لقد قمت بالطلعة الكبيرة وتابعت الإله في خطواته »

الإحتمال الأكبر أن الإشارة هنا إلى أحداث اليوم الذي خرج فيه أوزيريس والتقى بأخيه « ست » في المعركة الكبيرة التي انتهت بموته .

« لقد قدت الإله في الطريق حتى قبره في « بقر » (٣) .

بعد اشتراك « أوزيريس » في المعارك ضد « ست » يعود ليوارى التراب (المقصود هنا دمية أوزيريس) أو ليبدأ الفصل الجنائزي تمهيداً لبعث الحياة فيه وهنا تنتقل الأحداث داخل المعبد بعد أن كانت خارجه « لقد انتقمت للإله « ونن نفر » في يوم المعركة الكبيرة وألقيت أعداءه في الماء عند « نديت » (٤) .

وهنا إشارة إلى المعركة الأخرى بين أنصار « أوزيريس » المسمى هنا « ونن نفر » وأنصار « ست » ودور « إشر نفرت » في هذه المعركة . وهنا يتضح أنه يلعب دوراً في المسرحية الأوزيرية ، ثم يعود بالإله لمراسيم الدفن الأخيرة إلى أبيدوس والناس تشارك في استقباله بالتهليل والترحيب وتحدد الملامح الأساسية التي نستشفها من هذا العرض لحظات هامة من الأسطورة يتم تجسيدها في صورة عرض يشاهد الناس بعض حلقاته ، ويتضح أيضاً إن المسرحية الأوزيرية تتسم بتعدد الأماكن التي تجري عليها الأحداث المختلفة ، ويمكن أن نقول أن اللحظات المجسدة الهامة هي صراع « إزيس » و « نفتيس » من أجل جمع شمل أعضاء « أوزيريس » ، المعارك المتعددة بين « أوزيريس » وأعدائه ، والموت والحياة الذي ينتهي بدفع الحياة في جسد « أوزيريس » وهي لحظة الانتصار الأخيرة .

« حماية قارب الإله » (٥)

يتعرض هذا النص الأول إلى رحلة بحرية يتم فيها الصراع بين « أوزيريس » وأعدائه ، فبعد مرحلة صنع التماثيل والدمى سواء للآلهة المختلفة أو أوزيريس « التي تشارك في المهرجان يتم الخروج إلى رحلة بحرية فيها تتم إحدى حلقات الصراع وتستطيع أن تتلمس الأدوار المختلفة للآلهة (٦) التي تلعب دوراً في الأسطورة الأوزيرية وبشيء من إعادة بناء النص تتحدد معالم الحوار .

« حور مخاطباً ست »

اسقط على وجهك لا تنظر إلى الجسد
استدر إلى أنا « حور » الذي تفرح به صحبته
ها هو الشرير الذي صنع الشر
يا ليت لم يوجد ، يا ليت اسمه لم يكن
الغضوب الذي يثير وجهه الشفقة
الأحمر الوقع الذي يسقط ويتهى به المطاف إلى النار
ها هو يندفع في هجومه . لقد دخل الآن مكان الموت
حتى يرى القصر السرى حيث يوارى جثمان « وزير »
إلى الجلادين

اضربوه

اضربوه حتى يسقط على الأرض

لتنهال سواعدكم عليه

إلى « ست »

لتسقط أيها المتمرد المهزوم الدليل

لن تصعد إلى سطح القارب « نشمت »

لن تدخل قصر الصحراء

تراجع إلى الوراء ، أيها المتمرد ساقطاً فيما يهلكك

ستعاقبك آلهة الزمان على مؤامرتك

الشر الذي دبته انقض عليك

فليدمرك المدمرون

هذه رغبة الآلهة

لأنه اندفع في الهجوم ليفرق القارب « نشمت »

كاسراً قانون القوانين

إلى الجن

ضعوا يديكم عليه يا من بيديكم الخناجر

هذا العفن الشرير

هذا المتمرد الذي نهايته النار

عدو رع عدو القارب « نشمت »

عدو « وزير » رأس الغرب الإله العظيم في رحاب دندرة

إلى ست

لتندب حظك ، لتندب حظك فهم زاحفون ما بين النور والظلام

يريدون الانتقام من الجريمة في هذا المكان المجهول

لأن رع لم يأمر أن تتم هذه الجريمة

« إيزيس ، تخاطب رع

أضرع إليك يا رع حتى تعاقبه

« إيزيس » إلى « ست »

نعم سيبحثون عنك ، سيعاقبونك من جل جرائمك

« إلى أتوم »

ستعاقب كل الشر الذي ارتكبه هذا الأبق .

وإلا سيعود إلى شره من جديد إن لم تتكلم مع « حور »

إن لم تخرج أنت بنفسك من أجل هذه السيدة

التي تعطيك الأوامر . إنها مبعوثة الآلهة والآلهات

« أتوم » إلى دجحوتى ،

يا « دجحوتى » هكذا يقول أتوم

لابد أن تضع نهاية لما اقترفه هذا الشرير من آثام

لا تنسى كلمات من توجه إليه الإتهام

كاشفة كل خرقه للعهد

الدعوة إلى القتال (٧)

إلى ست

أيها النابح تراجع تراجع ، فلتسقط

ستحترق

أنت يا من تلاشيت إلى لا شيء ، يا من أصبحت لا شيء

أصبحت أقل من لا شيء ، أصبحت لا شيء

إلى « حور »

استيقظ ، انتقم لأبيك

لتملاً بالرعب من هو أقل من لا شيء

فقد تأمر في حقه (٨) مرتكباً أعمالاً دنيئة

فلتسقط أيها النابح لتسقط بعيداً

لتقفزوا بعيداً ، أنتم يا من أقل من لا شيء

حور يسدد ضرباته إليكم

يمزق رؤوسكم أنت لا شيء ، لا شيء ، لتسحق لتتناثر أشلاء

لتسقط على الأرض ، لن تنهض مرة أخرى

نهايتك ماثلة ، لن تتهرب منها

إلى القارب

كن نصيرى أيها القارب « نشمت »

كن منيعاً لمن هو داخلك

« رع » يحميك من كل جانب

« دجحوتى » يدفع بعيداً هذا الوغد

يا قارب « نشمت » لقد طردت عنك من يتأملك بعين شريرة

هذا الشرير الموت مصيره

بعد أن اندفع فى هجومه يدنس البلاد بشروره

لم يعد اسمه موجوداً . إنه زائل

« دجحوتى » إلى « حور »

اصرخ ، اصرخ إلى رع

حتى يسحق الشر الذى صنعه هذا الأبق

« رع » إلى « ست »

أنت مهزوم ملعون فى أحلامك

أنت مضروب فى يقظتك

القارب « نشمت » وجه ضربته إليك ، أطبق عليك

« دججوتى ، إلى « ست »

أيها المتمرد ها هي لحظة موتك

أنت يا عدو القارب « نشمت »

رع أمر بموتك

أيها المتمرد ها هي لحظة نهايتك

أنت مسوق إلى الموت من أجل شرورك

إلى قاتليه

المسؤولون عن قتله ، ليعدموه

ليصطادوه

ليلقوا عليه الحبل ويمسكوه

ليصطادوه كما يصطادون السمك

ليطعنوه بخنجر

ليمزقوه حيث مكان التمزيق

ليلقى كل عضو من أعضاء جسمه بعد الآخر إلى النار

حتى يحترق فيها كالشمع

كل أشكاله تتحول إلى رماد

هذا العدو الشرير

المتنرد؄ عدورع
المتنرد عدو القارب « نشت »
إلى الحراس
لقتبه الحراس
حماة الضريح
لتسهروا وتراقبوا من سيسقط
لتشاهدوا دماره
هذا الخائن الذى أعد نفسه لارتكاب الجريمة
إلى « ست »
لا شىء من جسدك يتبقى ، لا شىء يتبقى
لقد حكم عليك بالموت وستقاد إلى هناك
موتك حان فسلوكك شرير
« رع » أمر بهلاكك
أنت المتنرد عدو القارب « نشت »
إنه رع الذى أمر بهلاكك
أغنية ختامية
(تردد أربع مرات)

« رع » يتتصر على « أبوفيس » (٩)

« وزير » على رأس الغرب ، الإله الكبير في دندرة

النصر على هذا البائس « ست » بن « نوت » وعلى مؤامراته

« أغاني » إزيس « و نفتيس » (١٠)

الملاحم الدرامية لهذا النص واضحة فتتويع الأدوار وارد في النص ، والتوجيهات المسرحية مسجلة في المقدمة ، والطابع الغنائي مشار إليه فكل من « إزيس » و « نفتيس » تحمل دفا تدق عليه أثار الغناء . وهناك بجانب « إزيس » و « نفتيس » بعض الكهنة والكاهنات يشاركون في العرص . ويصور النص الجو الحزين الذي يسبق البعث وما زلنا نستطيع أن نلمس في التعديد المصري آثاراً من هذا التراث القديم . إن « المعددة » امتداد لإزيس أو « نفتيس » ، ومازال يتردد حزنها القديم في كثير من نصوص التعديد وسيلحظ القارئ للنص إن عبارات مثل « عد إلى بيتك » أو « ذهب في غير أوانه » أو « عد كما كنت في السابق » أو وصف جمال « أوزيريس » أو قوته أو فتوته ، (فأحياناً يخاطب « يا ذكر » أو « يا ثور » رمزاً إلى رجولته وقوته الفائقة) أو التركيز على جانب الشهامة والإحساس العميق ، كلها أفكار يتردد صداها في مراثينا الشعبية وتلويناتنا الجنائزية وأرجو أن أنجح يوماً في تقديم صورة مقارنة بين الحزن المصري القديم وظلاله في حزننا الشعبي الحديث .

ويبدأ النص بشيء أقرب إلى التوجيهات المسرحية :

« هنا تبدأ مقاطع الخدأتين (١١) في المهرجان الذي يتم الاحتفال به في معبد «وزير» أول أهل الغرب ... في الشهر الرابع من الفيضان (١٢) من اليوم الثاني

والعشرين إلى السادس والعشرين يتم إحضار امرأتين عذراوتين (١٣) يخلق شعرهما ويضعان على رأسيهما شعراً مستعاراً ، بين يدي كل منهما دف ، اسباؤهما مسجلة على ذراعيهما إزيس و « نفتيس »

« إزيس ونفتيس » (أربع مرات)

« وزير » يا إلهي يا « وزير »

رئيس الكهنة في المعبد (أربع مرات)

يا عظيم السماء والأرض

كاهنتان مسدلتا الشعور :

أيها الشاب الجميل عد إلى بيتك

من زمن طويل لم نرك

..... عد إلى بيتك

..... لقد هجرتنا

يا من تعيش في لقد هجرتنا

أيها الشاب الجميل يا من رحلت قبل الميعاد

في مستقبل العمر ، قبل زمانه

أنت صورة مقدسة من أليك « تاء تنن » (١٤)

أنت ماء سري جاء من أتوم (١٥)

يا سيد (١٦) يا سيد ، يقدسونك أكثر من أبائك
أيها البكر في رحم أمك
آه لو تأتي إلينا على صورتك السابقة
فنحتضنك ولا تهجرنا
يا جميل المحيا يا صاحب الحب الكبير
يا صورة « تاء تنن » ، يا ذكر ، يا سيد المشاعر والأحاسيس
البكر فاتح الرحم
يا صاحب الجسد « المجهود » عندما ضمده
تعال في سلام يا أميرنا حتى نراك
ونحتضن الأختان جسداً الحالى من الأذى
كان . . . الشر لم يكن
أنت رأسنا ، عد إلينا
النواح الشديد بين الآلهة
فهم لا يعرفون الطريق الذى سلكت
أيها الصغير ذهبت في غير ميعادك
هل ستدور حول السماء والأرض في صورتك القديمة
أنت ثور الأختين

تعال أيها الطفل الصغير في سلام

بإلهنا حتى نراك

.....

عد في سلام يا بكر أبيك

لتستقر في بيتك دون خوف

وابنك حور يحميك

.....

بينما « ست » يعاني كل شر الذي صنع

أحدث خللاً في نظام السماء

خنت أفكاراً

ضاقت بنا الأرض وجارت علينا

.....

عيوننا تبكي من أجلك

الدموع تحترق

الحزن هنا منذ أن فارقتنا يا سيدنا

.....

إزيس تغنى :

أنشد رؤيتك

. أختك إزيس « حظوه » قلبك

اشتاق إلى حبك وأنت بعيد

اليوم بالدموع أغرق هذه الأرض

إزيس ونفتيس :

اقترب نبتهل إليك

نفتقد الحياة لأننا نفتقدك

تعال في سلام يا لهنا حتى نراك

يا سيدنا تعال في سلام

.....

إنشاد صاحبتى الشعر المسدل :

تعالى إلى منشديك

سيدبر أمور أبوك رع

وحوور ابنك سيحميك

لترسو كما تعودت أن ترسو

لتعبر السماء في اتجاهاتها الأربع

لتهبط على الأرض عند قاعة المعبد الكبير

السيدتان تخدمانك

انهض ، انهض ، انظر ا « ست » في مكان الموت

من تمرد ضدك لا مكان له

عد إلى بيتك يا وزير « حيث يأتي الناس ليزوروك

اسمع شكوى حور بين ذراعى أمه « ايزيس »

لقد دفعوك بعيداً ونشروك في كل أرض ، من يوحد جسدك يرث ما تملك

.....

إليك تأتي أختك حتى تطهر جسدك

أيها الإله الحى العظيم المحبوب

تعال إلى أمك « نوت » فتبسط نفسها عليك عندما تأتي

وتحمى جسدك من كل الشر

.....

إيزيس تغنى

إنى امرأة صالحة لأخيها

زوجتك ، أختك من أمك

تعال إلى سريعاً

أرغب أن أرى وجهك لأنى لم أرك

الظلام هنا أمامي حتى وإن كان رع في السماء
السماء تختلط بالأرض . وهناك ظل على الأرض اليوم
قلبي غاضب فقد افترقت عنا دون وجه حق
قلبي غاضب فقد أدت ظهرك لنا
لم أرتكب خطأ تحسبه على
الشمال والجنوب إختلطا ، الطرق اضطرب حالها
وأنا أحاول أن أراك
بينما أنا في مدينة لا أسوار لها
أتشوق إلى حبك جانبي
تعال ، لا تكن وحيداً ، لا تبعد عني
الثنائي إيزيس ونفتيس :
إنا نبكي الإله
كل الحب لك
أيها الرجل صاحب العواطف
ملك مصر السفلى أمير الخلود
إصعد إلى الحياة يا أمير الخلود
فعدوك مات

إزيس تغنى :

يا ملك الشمال والجنوب ، أيها الإله الذى تتقدم إلى الأرض المقدسة

لم يعد فى إمكانى أن أصنع شيئاً

يا إلهى الذى تتجه إلى أرض الصمت

تعال فى صورتك القديمة

إزيس ونفتيس :

تعال فى سلام يا أميري الذى مازال شاباً

حور يحميك

إزيس تغنى :

تعال فى سلام أيها الشاب

أخى تعالى حتى أراك

لا تكن مجهداً يا صاحب القلب المجهد

تعال إلى بيتك دون خوف

حديث الكاهن :

يا مالك ضوء الشمس يا صاحب النور

تشرق شمال أتوم

نراك فى مكان رع

في الصباح تشرق وفي المساء تغيب

إزيس ونفتيس :

ها هم يجمعون أعضائك في بكاء

يصنعون كل شيء من أجل حسدك

تعال إلينا فمن تمرد عليك لم يعد له ذكرى

تعال في صورتك الأرضية

لا تغضب كن رقيقاً معنا

لا تغضب كن رقيقاً معنا

انشاد صاحبتى الشعر المسدل :

..... عد إلى بيتك

أنت مُجَدِّدٌ مُمَجِّدٌ

ليشع علينا وجهك بالفرح

« إزيس » :

تعال إلى

اليوم هناك ظل على الأرض

سقطت السماء على الأرض

هيا تعال معي

الرجال والنساء في المدينة يبحثون عن سيدنا
من كانوا على الأرض أيام سيدنا تعال إلى . السماء سقطت على الأرض
الإله لا بد أن يعود إلى مكانه
تشمم الريح بأنفك
لقد ذهب السيد إلى مكانه
هيا يا رع ألقِ عليه التحية
شرك سيرتد إليك يا صانع الشر
هيا يا سيد الحب
تعال إلى يا سيدي اليوم حتى أراك
أخى تعال حتى نراك
ذراعى ممدوتان أحبيك
ذراعى مرفوعتان أحبيك
أمشى في الطرقات ، فحبك جاء إلى
أخطر على الأرض ، لا أتعب من البحث عنك
النار داخل من أجل حبي لك
هنا تعال حتى أراك
أبكي فأنت وحيد

تعال إلى سريعاً رغبتي أن أراك
أرى وجهك
الفرح في معبدك
أنت في حماية ، أنت في حماية
إزيس ونفتيس :
السيد يعود إلى بيته
الحماية موضوعة حول معبده
سيدنا يأتي في سلام على عرشه
لنستقر في بيتك دون خوف
لنتمجد ، لنتمجد يا سيدنا
إنصتوا ، من بعيد إلهنا العظيم
أنت تأتي في سلام حقيقي
لتصعد إلى رع ، ليكون سلطانك على الآلهة
إزيس تغنى :
لتنهض بين الأختين
يا من يحبك أبوك يا سيد الفرع
قلب الناس يحن إليك

معبذك مضاء بجهاالك
التاسوع في خوف من سلطانك
الأرض ترتعش من رهبتك
أنا زوجتك تعمل من أجلك
تعال حتى أراك يا سيد الحب
تمجد ، تمجد ، يا عظيم الصورة ، تعال حتى أراك
تعال إلى زوجتك في سلام
قلبها ينبض من خلال حبها لك
تحتضن جسدك بذراعيها
تأتي إليك في سرعة في سلام
تحملك عن يحاول أن يصنع شيئاً ضدك
تصحح جسدك على عظامك
تثبت أنفك في جبهتك
تجمع عظامك حتى تصبح كاملاً
أمك « نوت » تأتي إليك في سلام
تبنيك روحاً ، لتكون روحاً ، لتستقر ، لتستقر

« إزيس » و « نفتيس » :

أيها الوريث العظيم الذي جاء من رع

أنت الأكبر جميل الوجه

الطفل الذي جاء من ذلك الذي يرى ويسمع

يا كبير الضريحين يا وريث « جب »

عاطيك دورة الشمس

تعال إلى بيتك يا « وزير » يا حاكم الآلهة

افتح عينيك حتى ترى

اطرد بعيداً الغيوم

اعط الضوء للأرض في ظلام

عد إلى بيتك يا « وزير » يا أول أهل الغرب عد إلى بيتك

أنت يا من أتيت من الرحم والأفعى المقدسة (١٧) على رأسك

عيناك تضيئان الأرضين والآلهة

لتنهض ، لتنهض ، يا سيد ، يا أميرنا

إن من تمرد عليك يموت ، سوف لا يكون

كن مستقراً ، كن مستقراً باسم الواحد المستقر

لك جسدك يا ملك

لك جسمك يا مجهد القلب

انهض ، انهض يا وزير

انهض ، انهض في سلام

إزيس تأتى إليك يا سيد الأفق

ستحميك

ستحرسك

وتحرس حورس

حراس ساعات الليل والنهار (١٨)

يتعرض النص للفترة السابقة على بعث « أوزيريس » وهى الفترة الحرجة بين الموت والحياة ويشارك فى هذا الحدث عدد من الآله والالهات يردون الهجمات المتلاحقة من جانب « ست » ورجاله ، وفى نفس الوقت يقومون بمراسيم التحنيط حتى يعيشوا فى جسده الحياة .

إن العمل مقسم بدلا من فصول إلى ساعات الليل والنهار فى هذا اليوم ، اليوم الخامس الذى يتم فيه فيه بعث الحياة فى جسد « اوزيريس » ويجرى فى كل ساعة حدث صغير فالساعة الاولى من النهار ساعة فتح المكان (١٩) الذى يتم فيه تحنيط جسد اوزيريس بعد تجميع شمل اعضائه ، يظهر رع ويأتى « حورس » ليقدم القرابين لأوزيريس والإله الذى يقوم بحماية جسد « أوزيريس » هو « أمست » . (٢٠) .

الساعة الثانية هي الساعة التي يلقي فيها رع بالضوء على جسد الاله.الالهة ترسل
بهداياها لأوزيريس ، الإله الحامى هو « حابى » (٢١) .

وفي الساعة السابعة مثلاً تجيء إزيس لتسبغ حمايتها على اعضاء « أوزيريس » وفي
الساعة الثامنة تأتى « نفيتس » لتحمى مرقده . . ان هناك حركة دائمة ، واحداثاً
صغيرة تتصاعد حتى لحظة البعث ولا تكف محاولات « ست » وأتباعه أن يسرقوا
الجسد .

وسأقدم هنا الساعة الأولى كنموذج على البناء الدرامى لهذا العمل .

الساعة الاولى من النهار

الساعة التى يفتح فيها مكان التحنيط

يخرج رع من قبر الإله

« حور » يأتى ليقدم القرابين إلى « وزير »

الاله الحارس فى هذه الساعة « أمست »

الفصل الاول . كلمات الكاهنين « شرى حب » « وسم » (٢٢) ينشدان أربع

مرات :

الساحرة العظمى أخذت مكانها.يزال ما عليه عن غبار. « فمى يستدير ، فمى

يفتح » (٢٣)

كلمات :

« يا شو » يا بن أتوم (٢٤)

انظر عيناك تشعان في رأسك من ناحيه الشرق
لتنهض فوق الالهة والبشر
تسلح بسحر الساحرة العظمى
أيها الصغير في عين كل إله
« حور » تسلم منك تاجه الأحمر وتاجه الصغير
« جب » قوى من خلال . . . خلقك
« أتوم » وخذ اعضاءك لك
ضع نفسك تحت
كل الالهة وتيجانهم
لتخرج من رأس « أتوم »
أنت تتلأأ ملكا للجنوب ملكا للشمال
تصبح ذا سلطان بين كل الآله وارواحهم
« نوت » سوت لك رأسك
هذا ابنك يا وزير
سلحه أتوم بكل ما لك
فلتتصر « يا وزير » يأول أهل الغرب ، انت تتصر
« أمست » يأتى ليراك .

بعد أن أسقط عدوك على جنبه اليمين

« شزمو » (٢٥) يحضر المر وينشد :

يا « وزير » يأول اهل الغرب

إليك البخور أحضرتها من بلاد « بونت » (٢٦)

جسدك معاق

عظامك صحيحة في اسم المر

الحدأة (٢٧) تتشد :

سلاماً لك يا شبيه « آتون » حور الأفقين

الفرح لك . أرواح الآله تتصر

يا حمى الآلهة ، يا من تضاعف الحماية

إليك أتى أشكو بين يديك

قلبي لا يتعب وأنا أبكيك

أعبر البحار يا إلهى الأكبر يا سيدى

أتى إليك يا خالق روحى

أسرع إليك متطهره قادمة فى الليل

ابحث عند مياه البحر الآتية

حسبت كل شىء فى الفضاء وفى الماء

في ليلة العاصفة الشديدة
بكيت الإله . . .
حميت . . . رأسه
سوّيت رأسه في الجنوب
نفخت الهواء في أنفه
حتى يعيش وينفتح حلقه
في كل مكان وعلى شاطئ « نديت »
ليلة السر العظيم
عندما صلوا من أجل الصمت عند الباب الكبير
يا أكبر أبناء « جب »
الفرح والمجد لك
من كل الآلهة (٢٨) الأبرار
الوزيث جاء يحبيك
لقد رسم الفرحة على وجوه الآلهة
فلتتش يا سيدى وإن كان قلبك مجهدا
انهض حتى يفرح قلبك
انت تتصر يا سيدى ، انت تتصر
وعدوك يسقط

يشمل هذا النموذج الذى قدمناه على لون من التوجيهات المسرحية وحوار يتبادله بعض الآلهة والبشر (الكهنة) . إن الطابع الغنائى غالب والحركة منصبة على دفع الحياة فى جسد « أوزيريس » مما يعطى تصاعدا للموقف .

هذه نماذج من الأدب الاوزيرى الدرامى تعكس بعض ما وصل إليه المصريون القدامى فى محاولاتهم من أجل تجسيد الاسطورة . والواقع أن الاداء هنا مصدره الرغبة فى اعادة قصة « اوزيريس » لا فى شكل مروي بل فى شكل درامى ملموس واعطاء فرصة للمشاهدين أن يتبعوا الإله وأن يعيشوا ألمه وبعثه .

ولما كان المعبد هو الترسانة الفكرية والحضارية فى مصر القديمة ، فقد لعب الدور الاكبر فى إعداد هذا المهرجان الذى كان يستغرق أياما تعرض فيه ابواب وفصول من المسرحية الدينية ، والكهنة يقومون بأدوار الآلهة أو الجن ، يرتدون الأقنعة التى ترمز اليهم ، يرقصون وينشدون ويشرفون على كل ما يحتاج إليه هذا المسرح المتنقل من ادوات تبدأ من دمية « اوزيريس » حتى تماثيل الآلهة والقوارب والأعلام وكل ما يلعب دورا فى هذا العرض الشامل .

والشئء الملاحظ هنا ان هذه النصوص غنائية ، ومن هنا ضالة دور الحدث ، كما هو واضح فى أغاني « إيزيس » و « نفتيس » ، فالتكرار فى مثل هذه النصوص يتحول بدوره إلى نغمات متباينة ومعانى جديدة .

والظاهر المميزة أن « اوزيريس » بعكس الآلهة الاخرين لا يتحول إلى دور يؤديه احد الممثلين بل دمية يشارك فى كل الحلقات ، وتنشأ علاقة بينه وبينهم ، أقرب إلى العلاقة بين الممثل والدمية فى مسرح العرائس . إن الوهم هنا تصور أن ما يحدث للدمية هو ما يحدث لأوزيريس نفسه ومن هنا ينشأ لون من الايهام المسرحى يتطور على طول العرض .

ومن الأشياء الملفتة للنظر تعدد مستويات الأداء من المونولوج حتى حركة المجموعات الكبيرة في المهرجان . إن غناء إيزيس لون من المونولوج بينما موكب سوكار (الذى هو فى الحقيقة موكب أوزيريس الجنائزى عبارة عن مجموعات كبيرة فيه غناء الفرد والكورس وفيه الموسيقى . ويتميز اليوم الأخير من شهر كيهك الذى يقام فيه عامود « دجد » بالدور البارز للرقص بالإضافة إلى الغناء .

ويعطى هذا التنوع فى التعبير غنى للأداء ويسمح بتصوير جوانب مختلفة من الأسطورة . إنه يعكس مرحلة كان التعبير الفنى فيها ممتزجا بالتعبير الدينى ولحظات الاستمتاع مختلطة بمشاعر الناس نحو آلهتهم الذين كانوا قريين منهم . ولكن ما أردنا توضيحه هذه المرة أن الكلمة فى صورة حوار لم تكن مفقودة فى هذا العرض المسرحى الشامل .

هوامش

- (١) « نشت » اسم قارب « أوزيريس » الذى كان يشارك فى مهرجان ابيدوس
(٢) برت (Prt) كلمة غنية فى اللغة المصرية، من دلالاتها المدلول الجانثزى، تعادل تقريباً كلمة
الطلعة فى لغتنا الشعبية وتعطى ايضاً مدلول المركب الجانثزى . الكلمة مستمدة من فعل (Pri)
بمعنى خرج (طلع)

- (٣) « بقر » (Pkr) منطقة قريبة من ابيدوس ارتبط اسمها بقبر « أوزيريس » فى الأسطورة
(٤) نديت (Nedycet) منطقة قريبة من ابيدوس كانت تدور فيها المعارك بين « أوزيريس » « وست »
فى المهرجان الاوزيرى وتعتبر احد الاماكن التى غرق فيها « أوزيريس » وفقاً للأسطورة .
(٥) Goyon, J.C., 1969, " Le Livre de protéger la barque du dieu ", Kemi - T XIX, pp. 23 ff., paris .

وقد استفاد « جويون » من النصوص المختلفة فى تقديم ترجمته التى هى فى نفس الوقت محاولة
لإعادة بناء النص ، حيث حدد الشخصيات المختلفة فى الأداء وأعطى الحوار أبعاداً محددة . والواقع أن
قضية التصرف فى النصوص القديمة مسألة شائعة فى علم المصريات وهى قابلة دائماً للنقاش . ولكن
نستطيع أن نقول أن « جويون » فى تحديده لمعالم الحوار اعتمد على المحتوى على أسماء الشخصيات
المذكورة فى النص .

فى ترجمة للنصوص سأستخدم كلمة « وزير » بدلاً من « أوزيريس » و « حور » بدلاً من
« حورس » ، لأنهما أقرب إلى النطق المصرى القديم ومازالت دلالتهما فى الأسماء المصرية قائمة.
ولابد من الإشارة هنا إلى صعوبة النصوص لأنها تنتمى إلى فترة متأخرة ، نهاية الدولة الحديثة
وعصر البطالة واللغة فى تلك الفترة يحيطها كثير من الغموض سواء فيما يتعلق بقواعد اللغة أو

بالمفردات أو طريقة الكتابة ، ولقد حاولت أن أتجنب الاجزاء التى يكثر حولها الخلاف أو التى فيها تكرار أو ما يبدو غريباً يحتاج لشروح كثيرة. إننى لا أقصد من هذه المحاولة أكثر من اعطاء صورة عامة تقريبيه عن دور هذه النصوص المسرحى فى مصر القديمة.

(٦) إن هناك مجموعة من الآلهة والآلهات تلعب أدواراً مختلفة فى الأسطورة الأوزيرية أولهم « أتوم » أبو الآلهة ومن أسمائه أيضاً « أتوم رع » باعتبارها إله الشمس ولقد خلق « أتوم » الإله « شو » إله الهواء و « تفت » إله الندى ويرتبط اسمها بآلهة الخلق . وولد « شو » و تفت « جب » إله الأرض و « نوت » إله السماء وهما يدورهما أنجيا « إيزيس » و « أوزيريس » و « نفتيس » و « ست » ، ثم جاء ابناً لأوزيريس و « أوزيريس » وهم فيها عدا « حور » يعرفون باسم التاسوع الإلهى الآلهة التى تلعب دورها فى الأسطورة الأوزيرية « دجحتى » وهو إله الحكمة ، بالإضافة إلى كائنات أسطورية أقرب إلى الجن تقوم بحماية « أوزيريس » فى مراحل المختلفة .

(٧) هذا الجزء من النص يتحمل أن يشارك فى أداء جملة المختلفة شخوص مساعدة مختلفة مما يحقق لونا من التنوع

(٨) المقصود هنا حق « أوزيريس »

(٩) « أبو فيس » أحد الآلهة على شكل ثعبان كبير ، عدو لإله الشمس أثناء رحلته فى قاربه . ارتبط اسمه بالإله « ست » وأصبح قريناً له فى شروره

Faulkner, R.O., 1933, The Papyrus Bremner Rhind - Bibliotheca Aegyptiaca 3, Bruxelles 1937, " The Bremner - Rhind Papyrus " JEA 23 pp. 10 - 16, London .

(١١) الحدأتان تعبير يطلق على « إيزيس » و « نفتيس »

(١٢) كان المصريون القدامى يقسمون السنة إلى ثلاثة فصول : الفيضان والشتاء والصيف ، وكل فصل إلى أربعة شهور ، فالشهر الرابع من الفيضان هو الشهر الرابع بعد الفيضان

(١٣) التعبير المصرى القديم < nn sp sn > ومعناه « غير مفتوحتان » و الشيء الغريب أن هذا التعبير للدلالة على الفتاة العذراء مازال في لغتنا الشعبية .

(١٤) تاء تنن « اسم الإله بتاح » إله ممفيس أحد آلهة الخلق وكان يصور باعتباره قلب ولسان الآلهة مركزى العقل والقدرة عند المصريين القدامى .

(١٥) المقصود هنا إنه جاء من نقطة أنوم

(١٦) تعبير « السيد » مازال يستخدم عند مخاطبة القديسين والأولياء مثلاً السيد اليدوى .

(١٧) الأفعى المقدسة إحدى الآلهات المصرية رمز القوة والسلطان

(١٨) Junker, H., 1910, Die Stundenwachen in den Osirismysterien Vien.

(١٩) مكان التحنيط ويعرف باسم « وعيت » wrbt والكلمة مستمدة من فعل < wꜣb > ولها معانى من بينها التطهير أو التفصيل والواقع أن تقاليدنا المتواصلة من حيث تغسيل جسد الميت لها امتدادها القديم في تاريخنا حتى لفظ « يغسل » ترجمة للكلمة المصرية القديمة .

(٢٠) « أمست » أحد أبناء حور

(٢١) حابى إله النيل .

(٢٢) « شرى حب » و « سم » ألقاب دينية لبعض فئات رجال الدين

(٢٣) الإشارة هنا إلى مراسيم « فتح القم » وهى إحدى الطقوس التى تمارس على الميت حتى يستعيد القدرة على الكلام .

(٢٤) تتم مخاطبة « أوزيريس » هنا تحت اسم الإله « شو » إله الهواء ، وله دوره فى الطقوس الجنائزية ، أو يعطى القدرة على التنفس . إن فكرة تقمص إله لشخصية إله آخر ظاهرة متشرة فى العقيدة المصرية القديمة .

(٢٥) « شزمو » إله الجعة والخمر ، وله دوره بين آلهة الطقوس الجنائزية ، فهو الذى يحضر الزيوت التى تستخدم فى تحنيط الموتى .

(٢٦) بلاد « بونت » تشمل تقريباً الساحل الاقريقي المواجه عدن ، كانت مشهورة بالبخور والعطور

التي كان المصريون القدامى يستخدمونها في معابدهم .

(٢٧) المقصود هنا « إيزيس » و « نفتيس »

(٢٨) حور هو المقصود بالورث .

القصة

لمحات عن القصة

شيء يستفلت النظر أن مصر عرفت فن القصة منذ أربعة آلاف سنة على الأقل ، ورغم أن القصة والرواية في الأدب الاوربية أكثر حداثة عن الشعر مثلا ، إلا أن فن الرواية في مصر يعود تقريبا إلى نفس الفترة التي نشأ فيها الشعر ، وربما جاءت نماذج الشعر الخالص متأخرة أو وقعت في أيدينا أشعار تعود إلى فترات متأخرة .

وتتراوح النماذج القصصية المعروفة بين المنحى الأسطوري والمنحى الواقعي ، بين السرد واستخدام الحوار ، بين استخدام شخصيات إنسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق والكذب ، وتتراوح بين التسلية والدعوة إلى التمرد على أوضاع خاطئة (١) .

القصة حتى المملكة الوسطى :

لعل أقدم القصص هي المجموعة المعروفة باسم بردية « وست كار » (٢) ، وتضم عددا من الحكايات محورها أعاجيب الساحر وقدراته الخارقة ، وتدور أحداث الحكاية الثانية مثلا حول رئيس كهنة كان يعيش أيام ملوك الأسرة الثالثة ، كانت زوجته على علاقة غير شرعية مع أحد رجال المدينة ، وعرف زوجها رئيس الكهنة أنها قضت يوما مع هذا الرجل في البيت الريفي ففكر في الانتقام ، وأحضر من صندوقه السحري تمثالا صغيرا من الشمع لتمساح ، وطلب من البستاني أن يلقي بهذا

التمساح فى البحيرة التى سىستحم فيها هذا الرجل فى المرة القادمة عندما يأتى ليقضى ليلته مع زوجته ، وحدث أن جاء الرجل للمرة الثانية ، وقضى وقتا طيبا مع الزوجة ، ثم نزل لىستحم فى البحيرة ، فألقى البستانى بالتمثال الصغير الذى تحول فجأة فى الماء إلى تمساح حقيقى ما لبث أن هجم على الرجل وابتلعه .

فى ذلك الوقت كان رئيس الكهنة فى حضرة الملك فقال له « هل تريد جلالتك أن ترى أعجوبة تحققت فى عصرى ؟ » وذهب الملك مع رئيس الكهنة الذى تحدث مع التمساح وأمره باحضار الرجل . . . (ويبدو أنه تركه يغرق فى الماء لأن الكلمات هنا ضائعة) ، ثم انحنى رئيس الكهنة على التمساح وأمسكه فعاد ذلك التمثال الصغير من الشمع . وحكى رئيس الكهنة للملك عن قصة هذا الرجل مع زوجته ، فأمر الملك بحرق الزوجة والقائها فى النهر .

وتدور احداث الحكاية الثالثة عن أعاجيب ساحر قام بها أيام الملك « سنفرو » أحد ملوك الأسرة الثالثة . وتحكى القصة أن الملك أخذ يتجول فى كل أنحاء القصر باحثا عن تسلية ، ولما لم يجد ، أمر باحضار رئيس الكهنة ، وحكى له الملك حيرته ورغبته أن يسرى أحد عنه ، فقال له رئيس الكهنة « فلتجبه جلالتك إلى بحيرة القصر وتركب قاربا ومعك كل حسان القصر . سىتهج قلب جلالتك وأنت تمتع عينيك ، وهى يجدفن ذهابا وإيابا ، ستستمتع برؤية السمك فى بحيرتك والحقول الجميلة من حولك . . وأمر الملك بإحضار قارب فيه عشرون مجدافا مصنوعة من الأبنوس مغطاة بطبقة من الذهب ، وعشرين من أجمل الفتيات شعورهن فى أحسن ضفائر وصدورهن لم تتهدل بعد من الإنجاب ، خلعت ملابسهن وارتدين نسيجا على هيئة شباك ليكشف كل دقائق جمالهن . وتم كل شىء حسب أمر الملك . وبدأن يجدفن وسعد قلب الملك وهو يتطلع اليهن .

وحدث أن واحدة من الفتيات وهى ترفع شعرها سقطت منها حلية من حجر كريم على شكل سمكة ، وكانت بمثابة حجاب ، فحلّ على الفتاة الصمت ، وكفت عن التجديف ، وسألها الملك « أترغين حلية بدلا من التى ضاعت ؟ » فقالت له « أفضل حليتى الأصلية عن شبيهة لها » فأمر الملك باحضار رئيس الكهنة وحكى له ما حدث فنطق رئيس الكهنة بأقوال سحرية ، وألقى الماء فى جانب البحيرة على الماء فى الجانب الآخر ، ثم التقط الحلية وأعطائها لصاحبتها ، ثم نطق تعويذة أخرى فعادت المياه إلى مجاريها ، فما كان من الملك إلا أن أكرم رئيس الكهنة بالهدايا الكثيرة .

وتدور القصة الرابعة من هذه المجموعة حول أحداث معاصرة . هنا يحكى ابن الملك لأبيه عن ساحر يعيش فى نفس الزمن ويصنع الأعاجيب . أنه رجل فى المائة والعاشرة من عمره يأكل خمسمائة رغيفا وفخذ عجل ويشرب مائة وعاء من الجعة . أنه يستطيع أن يثبت رأسا بعد فصلها عن الجسد ويستطيع أن يجعل الأسد يمشى إلى الخلف ويعرف الغرف السرية فى معبد الإله « دجحتوى » فطلب الملك من ابنه ان يحضر له هذا الساحر . ولما حضر انفجر الملك قائلا « أهذا هو الساحر ؟ كيف لم أرك من قبل ؟ » ورد الساحر قائلا « إن من يُدعى للمثول يمثل ولهذا جئت » . وقال له الملك « هل صحيح أنك تستطيع أن تثبت رأسا بعد فصلها عن الجسد » وأجاب الساحر بالإيجاب . وقال الملك لمن حوله « أحضروا السجين الذى سننفذ فيه حكم الاعدام » . ولكن الساحر قال « لا يجوز أن أمارس سحرى هذا على إنسان . واحضروا له أوزة وفصلوا رأسها عن جسدها ووضعوها الرأس فى جانب والجسد فى جانب ، وقال الساحر تعويذته فقامت الأوزة وقامت الرأس ووصلت كل منهما إلى الأخرى وصاحت الأوزة ، ومارس سحره على طيور وحيوانات أخرى محققا نفس الأعجوبة .

وطلب منه الملك أن يدلّه على الطريق إلى الغرف السرية في معبد الإله « دجحتى » فقال له الساحر « لست انا بقادر على هذا ، وإنما الأبن الأكبر الذى ستلده امرأة اسمها « رع ددت » وهى زوجة كاهن من كهنة رع ، وأخوته الثلاثة » .

والواقع أن كلام الساحر هنا يتضمن نبؤة عن ميلاد ملكى مشيرا إلى ملوك الأسرة الخامسة الذين سيجعلون من عبادة رع الديانة الرسمية للدولة . وهذا الجزء من الحكاية عن قصة الملوك الثلاثة وكيف أن الالهة شاركت عند مولدهم ، تشبه إلى حد كبير الاقاصيص المختلفة التى تنبئ بمولد اله أو عظيم فى الديانات أو الآداب المختلفة . وتدخل هذه النبؤة فى عداد ما يمكن أن نسميه بقصص النبؤة التى تدعو إلى دين أو مذهب أو ملك ومن المفروض أن هذه النبؤة تمت أيام الأسرة الرابعة أى قبل ان ينجىء ملوك الأسرة الخامسة وإلا فقدت أهميتها .

هذه نماذج من أقدم القصص المصرية وإن كانت أحداثها تدور بشكل عام أيام ملوك الأسرة الرابعة ، ومن الطبيعى انها كتبت فى فترة لاحقة ، وخاصة أن النص كتب أيام الهكسوس وربما يعود إلى أيام الأسرة الثانية عشرة .

ولعل هذا العرض السريع يسمح لنا باعطاء انطباعات موجزة .

إن القصص فى مجموعها تدور حول سطوة الساحر وقدرته على تحقيق المعجزات . وهذا ليس بغريب فى تلك الفترة المتقدمة من تاريخ البشرية ، فلم تكن المعرفة القائمة على دراسات موضوعية قد شقت طريقها المميز ، ومن هنا كانت سطوة السحرة بمثابة سطوة العلماء فى عصرنا الحديث ، فهم القادرون على تحقيق المعجزات . والشئ الهام أن هؤلاء السحرة هم فى الأساس كهنة فى المعابد المصرية ، وهذا يوضح الصلة الوثيقة بين السحر والدين فى تلك الأزمنة السحيقة ، وأن عنصر المعجزة شئء جوهري فى الأديان المختلفة .

ولا يغيب عن بالنا المكانة المحترمة التي كان يحتلها هؤلاء السحرة في قصور الملوك إلى درجة أن يخاطب الملك أحد السحرة قائلا « أخى ، لقد فعلت ما قلته لى وانشرح صدر الملك . . . » .

ولا يملك المرء وهو يقرأ هذه الحكايات إلا أن تقفز إلى ذاكرته صور شبيهة من الأدب الشعبى فى أزمنة وبلاد أخرى . فما أقرب الصورة بين هذا الملك الحائر فى قصره الباحث عن شىء يسرى به عن نفسه وهذا السلطان الحائر شهريار الذى يدفعه أرقه إلى أن يقتل كل ليلة امرأة حتى عشر على شهر زاد . هذه الحيرة أو « القلق الملوكى » إن جاز هذا التعبير سمة قديمة قدم الملكية .

وإذا انتقلنا إلى نموذج آخر من قصص المملكة الوسطى « البحار الذى غرقت سفينته » نجد نمطا جديدا يغلب عليه الطابع الاسطورى ، فالقصة تدور حول لقاء بحار بأفعى هائلة الحجم فى جزيرة نائية تتكلم وتتعامل كأنها كائن بشرى أو إله من الألهة القديمة فى صورة حيوان أو طير (٣) .

وتبدأ القصة بأن تحكى عن عودة بعثة بحرية كانت فى رحلة نائية بحثا عن معادن وأحجار ثمينة ، ويبدو أن قائد البعثة لم يكن فرحا بالعودة ربما لأنه لم يحقق ما طلب منه ، وهنا يبدأ رجل آخر يسرى عن هذا القائد وينصحه بأن يتمالك نفسه ويحتفظ بهدونه ، ويضرب له المثل بحادثة حدثت له فى رحلة بحرية سابقة . وهنا تبدأ القصة الحقيقية ، قصة هذا الرجل الآخر الذى لا يستبعد أن يكون مساعدا لهذا القائد . ويحكى أنه تولى قيادة سفينة كبيرة طولها مائة وأربعون ذراعا وعرضها حوالى أربعين ، بحارتها مائة وعشرون من أمهر بحارة مصر ، وانطلقت سفينتهم فى رحلتها حتى هبت عاصفة هوجاء أجهزت على السفينة وكل بحارتها ماعدا هذا القائد الذى

استطاع بمعجزة أن يصل إلى شاطئ جزيرة ، وهناك وجد من الخيرات الكثير :
الفاكهة والخضروات ، فأكل وشبع ثم أوقد نارا وقدم قربانا للآلهة .

وبعد فترة سمع صوتا كقصف الرعد ، واهتزت الأشجار ، ثم فتح عينيه ليجد
أمامه شعبانا يتقدم نحوه طوله ثلاثون ذراعا ورأسه أكثر من ذراعين ، جسمه مغطى
بالذهب وحواجه من أحجار كريمة ، ثم فتح فمه مخاطبا البحار « من أتى بك إلى
هذا المكان أيها الصغير ؟ إذا ترددت في الأجابة سأحيلك هشاما متناثرا » .

ويقول الراوى « رغم أن الشعبان كان يتكلم فلم أسمعهم ، فقد ابتلعنى في جوفه
وأخذنى إلى مقره ثم أخرجنى سالما من فمه وسألنى نفس السؤال مرة أخرى ، وأجبتة
هذه المرة : لقد كنت فى طريقى إلى أحد المناجم مبعوثا من قبل الملك على سفينة
طولها مائة وعشرون ذراعا وعرضها اربعون ذراعا » .

وحكى الراوى عن قصة غرق السفينة وكيف نجا وحيدا ، وطمأنه الشعبان قائلا
« لا تخف ، لقد وصلت إلى ، لقد كتب لك الله حياة جديدة ، لقد ألقاك على جزيرة
« الكاء » الغنية بالخيرات . إسمع لى ، إنك ستقضى هنا اربعة شهور ثم تأتى سفينة
عليها بحارة سيتعرفون عليك وستعود معهم وستموت فى قرينتك » . .

ثم بدأ الشعبان يحكى له أنه الوحيد الباقي من اسرة كبيرة من الشعبين عددها
خمسة وسبعون شعبانا هبط عليهم نجم من السماء فأحرق الجميع ما عداه . ووعد
الراوى الشعبان مكافأة له على كرمه أن يعود إليه مرة ثانية ومعه احسن العطور
والزيوت ، فضحك الشعبان وقال له : أنت فى جزيرة أحسن العطور والزيوت ، فأنا
أمير بلاد « بونت » (٤) .

وبعد أربعة شهور جاءت السفينة كما وعد الشعبان الذى ودع البحار قائلا :

ستعود إلى أولادك ، تكلم عني كلاما طيبا » ، وأعطاني هدية من أحسن العطور والزيوت وأدوات التجميل وكل الأشياء الطيبة هناك . وانبطح البحار على بطنه مقدما له شكره ، وقال الثعبان : « ستصل بلدك بعد شهرين حيث تستعيد شبابك ثم تدفن على الوجه الذى يليق بك » .

ويحكى الراوى أنه عاد إلى مصر وقابل الملك وقدم له الهدايا التى عاد بها فشكره الملك على صنيعه وأنعم عليه برتبة أعلى .

ولكن يبدو أن كل هذه الحكايات لم تقنع قائدنا الأصلي الذى كان مهموما حزينا، فالقصة تنتهى وهو يقول « ما فائدة ان تقدم الماء لأوزة على وشك أن يذبحوها » وربما تثير هذه القصة انطباعات جديدة ، فهنا نلاحظ اسلوبا مركبا فى الرواية . إنها قصة من داخل قصة من داخل قصة ، قصة القائد المهموم من داخلها قصة مساعده من داخلها قصة الثعبان . لا جدال أن هذا التدرج فى الرواية يعكس درجة أعلى من التمكن فى فن الحكاية .

بالإضافة إلى الأسلوب فالقصة تدور حول أهوال البحر وما يلاقيه البحار فى رحلاته من كائنات غريبة وربما يبرز هنا على السطح مدى التشابه بين بحارنا المصرى القديم ورحلة « أوديسيوس » عاتدا إلى اليونان ولقائه مع كائنات البحر المخيفة ، أو قصص السندباد فى ألف ليلة وليلة . أنها قصة الانسان الباحث عن المعرفة من خلال المخاطرة وارتياك الصعاب . وربما ذكرنا وصول البحار إلى الجزيرة وتعبيره عن الإحساس بالوحدة ثم محاولته أن يرتب حياته : كيف يأكل ويشرب وينام ، بقصة « روبنسون كروزو » . إنه الإحساس بالوحدة والوحشة والرغبة فى الاستمرار على قيد الحياة .

وهناك بالاضافة الى ذلك ملامح مصرية اصيلة في النسيج القصصى فالثعبان الذى يتكلم هو اقرب الى إله فى قدرته من كونه كائنا محدود الامكانيات ، ويذكر ببعض الآلهة المصريين على صورة حيوانات أو طيور ، بل الأفعى كانت واحدة من اهم الآلهة المصرية على مدى التاريخ (٥).

وهنا نلاحظ أيضا درجة من السعى إلى المعرفة والاكتشاف ، فالمصريون مشغولون بالبحث عن الأحجار والمعادن الثمينة ، وهم ايضا مسلحون لمثل هذه الرحلات الخطرة ، ويبدو هذا من كلمات عارضة ، فعندما يصف الراوى بحارته يقول عنهم « لقد كانت قلوبهم أقسى من قلوب الأسود سواء كانوا يتطلعون إلى السماء أو إلى الأرض ، كان فى قدرتهم أن يتنبأوا بالعاصفة قبل حدوثها وبالمطر قبل سقوطه » إنها قدرة على التنبؤ بأحوال الجو لا بد أنها تعكس درجة من المعرفة بالطقس وتغيرات الجو.

وإذا انتقلنا إلى قصة أخرى من قصص المملكة الوسطى « الفلاح الفصيح » (٦)، وجدنا أنفسنا امام نمط جديد من الأدب الواقعى أن جاز هذا التعبير ، بعيد عن جو السحر والاسطورة ، فيه تصوير للواقع المر الذى يعيش فيه الفقراء ، والتسلط والتحكم الذى يمارسه اصحاب السلطة ، وهنا نجد دورا أكثر وضوحا للحوار ، فمن خلاله تتضح معالم القصة وتأخذ أبعادا مميزة ، وتنتهى القصة بتدخل الملك وإنصاف الفلاح .

أما قصة « ساء نهت » المتداولة تحت اسم « سنوحى » سأقدمها فى النهاية كنموذج لفن القصة حتى يتاح للقارئ أن يلمس بنفسه القدرة على الحكاية فى الأدب المصرى القديم .

القصة في المملكة الحديثة :

لقد اتخذت القصة في المملكة الحديثة اتجاهات أكثر فنية وتعددت الموضوعات (٧) التي تدور حولها فن الرواية . وربما كانت قصة « الأمير الواقع تحت حكم القدر » نموذجا محيرا بعض الشيء . القصة تدور حول ملك وهب ابنا ولكن العرافات تنبأن له أن الابن سيلقى حتفه من خلال تمساح أو أفعى أو كلب ، والقصة تدور حول محاولة الهروب من هذا المصير .

ولا يجد الملك بدا من أن يبنى لابته قصرا على حافة الصحراء فيه الخدم والحشم وكل طيبات الأرض حتى لا يفكر الابن أن يترك هذا المكان .

ولما كبر الطفل صعد فوق سطح القصر ، وأطل فشاهد رجلا يمشى خلفه كلب ، فسأل تابعه « ما هذا الذي يمشى خلف الرجل ؟ » وقال له التابع « هذا كلب » فأبدى الأمير الصغير رغبته في أن يحصل على شيء مماثل ، ووافق الملك على أن يستصحب الابن كلبا صغيرا .

وبعد فترة أصبح الطفل يافعا ، وسأل أباه « ما الفكرة في اقامتي هنا ؟ طالما القدر يطاردني فاتركني أعش حتى تحمل إرادة الله » .

وأمر الملك باعداد مركبة له ، فيها كل الأسلحة ومعه تابعه وكلبه ، واتجه الأمير نحو الصحراء الشرقية حيث مارس كل انواع الصيد ، ثم سار في ترحاله حتى وصل إلى بلاد « نهارين » (٨) . وكان لأمير « نهارين » ابنة واحدة بنى لها قصرا عاليا ، وكانت نافذة حجرتها على ارتفاع سبعين ذراعا ، وارسل إلى امراء سوريا وقال « ابنتي لن تتزوج إلا من يستطيع أن يصل إلى نافذتها » .

وجاء الأمراء من سوريا واخذوا يتدربون على الصعود ليصلوا إلى نافذة . في ذلك

الوقت وصل الأمير المصرى فأكرموه وعرفوه ما هم فاعلون ، ثم سألوا عن أصله فقال لهم أنه ابن قائد فرسان ماتت أمه وتزوج أبوه امرأة عذبتة فهرب ، فما كان من الأمراء إلا أن احتضنوه وأكرموه .

وبعد أيام قال لهم الأمير المصرى : سأحاول ما تحاولون لعل أنجح . وبدأ صعوده حتى وصل إلى نافذة الأميرة التى كانت فى انتظاره فقبلته ورحبت به :

ونقل الحراس الخبر إلى الملك ، ولما عرف بأصل هذا المصرى حزن كثيرا وأمر بإبعاده عن ابنته ولكن الابنة أصرت على زواجها به ، وأعلنت أنها ستمتنع عن الأكل حتى تموت إن لم يسمح لها والدها بالزواج من هذا المصرى ، فلم يجد الملك مفرأ من أن يدعو الأمير المصرى إلى لقائه ، وسأله عن أصله فأصر على القصة التى حكاها للامراء السوريين . ووافق الملك تحت الحاح الابنة على تزويجها بها . وبعد أن تزوج الأمير المصرى عرف زوجته أن القدر يطارده فى صورة تمساح أو أفعى أو كلب ، فبدأت من خوفها عليه ترجوه أن يقتل كلبه المرافق ولكنه رفض فأخذت الزوجة تحرسه أثناء نومه حتى لا يصيبه مكروه .

وفى ليلة من الليالى بعد أن نام الأمير ، وكانت زوجته تعد كأسا من النبيذ وكأسا من الجعة ، ظهرت أفعى من مكنها لتلدغ الأمير ، ولكنها ما إن شربت النبيذ والجعة حتى أصابها الدوار ، وانهاالت عليها الزوجة حتى مزقتها اربا ، ثم أيقظت زوجها وعرفته بالحقيقة .

وبعد هذا الحادث بأيام خرج الأمير للتنزه ومعه كلبه حتى وصل إلى بحيرة كان يعيش فيها تمساح فى صراع دائم مع جنية بحر . وعض الكلب الأمير فألقى نفسه فى البحيرة ، فأمسك به التمساح وقال له : أنا قدرك الذى يطاردك . لقد مضت شهور

ثلاثة الآن وأنا فى صراع مع جنية البحر . سأطلق سراحك الآن على شريطة أن تأتى
لنصرتى إن عاودت جنية البحر حربها ضدى .

ولكن القصة تتوقف هنا لأن بقيتها ضائع ويصبح من المستحيل معرفة خاتمة
القصة ولا نملك إلا التخمين .

إن القصة كما هو واضح تدور حول سطوة القدر . ويبدو لى أن الأدب المصرى
لم يعرف هذا الموقف العبثى أمام القدر كما عبر عنه الأدب الاغريقى القديم وخاصة
المسرح ، حيث الصراع بين الإنسان والقدر هو المحور الاساسى .

تذكرنا هذه القصة المصرية بمسرحية « أوديب ملكا » لقد قتل أوديب اباه
الحقيقى ، وتزوج أمه دون أن يعلم ، فهذه إرادة الألهة ، رغم كل المحاولات للهروب
من هذا المصير . ولما كنا لا نملك نهاية القصة علينا أن نعرف زاوية الرؤية فى
العلاقات بين القدر والإنسان . ربما تهدف القصة إلى أن القدر على هذه الصورة لا
يتحقق ، خاصة وأن هناك خيوطا أولية توضح أن الأمير تغلب على القدر واقتنى
كلبا وتغلب على الافعى بفضل زوجته ووصل إلى اتفاق مع التمساح على أن يطلق
سراحه . ولكننا لا نستطيع الجزم بنهاية سعيدة للقصة ، إلا إذا تصورنا ان النهاية
السعيدة اقرب إلى المزاج والنفسية المصرية ، وبهذا يتفنى التأثير بفكر وارد من ثقافة
اخرى وخاصة أن النص المصرى أقدم من النصوص الاغريقية .

ومن الملاحظ أيضا أن الأدوات المستخدمة فى سياق الرواية : التمساح والافعى
والكلب لها مدلولاتها ومضامينها المصرية ، وربما يرجع هذا الطابع المصرى للقصة .
وتتضمن القصة بجانب الشخصيات المصرية شخصيات من البلاد المجاورة ، فهى
خليط من التصوير لحياة مصر وحضارات مجاورة .

أما « حكاية الأخوين » (٩) وهى من أدب المملكة الحديثة ، فهى قصة بين المنهج الواقعى والأسطورى فى نفس العمل . إنها شىء شبيه بعالم ما بين الحقيقة والحلم . تبدأ القصة بالحديث عن أخوين ، أحدهما متزوج ، يعيشان فى بيت واحد يقوم الأخ الأصغر « باتا » بمساعدة الأخ الأكبر « أنوبيس » فى كل أعمال الحقل وتربية الأغنام . وكانت زوجة « أنوبيس » تشتهى « باتا » . وفى يوم من الأيام كان الأخوان فى الحقل ، واحتاج « أنوبيس » إلى بذور فأرسل « باتا » لإحضارها ، ووجدتها الزوجة فرصة لتراوده عن نفسه وتدعوه إلى مضاجعتها ، ولكنه ثار فى وجهها ورفض بحسم ثم رفق بحالها ، ووعدا أنه سوف لا يذكر شيئا مما حدث إلى أخيه ، وانطلق إلى الحقل يستكمل عمله . وفى المساء عاد « أنوبيس » إلى بيته بعد أن ترك أخاه الصغير يستكمل العمل ويعود بالماشية ، ووجدتها الزوجة فرصة لتوقع بينه وبين أخيه . وبدلا من أن تذكر الحقيقة لطخت سمعة « باتا » واتهمته أنه حاول أن يدنس شرفها ، فما كان من الأخ الأكبر إلا أن ثار وتوعد أخاه بالقتل .

ولما حان موعد عودة « باتا » جر بقراته متجها إلى البيت ، وعندما وصل همست له البقرة الأولى أن أخاه ينتظره ومعه رمح ليقتله . وفعلت البقرة الثانية نفس الشىء ، فما كان منه إلا أن ألقى حمله وانطلق هاربا وأخوه يطارده ليقتله .

وأخذ « باتا » يجرى وهو يدعو رع أن يحميه من أخيه ، فما كان من الاله إلا أن جعل طريقا مائيا مملوءا بالتماسيح يفصل بين « باتا » وأخيه ، وأصبح من المستحيل أن يلحق « أنوبيس » بأخيه الصغير ونادى « باتا » على أخيه قائلا : لن أعود إليك مرة أخرى ولكن انتظر حتى الفجر لأن الاله رع سيحاكمك ويحاكمنى ليرى من هو المذنب ومن هو البرىء . والان أنا فى طريقى إلى وادى شجر الصنوبر . ولما جاء

الفجر وجد الأخوان نفسيهما فى حضرة الاله رع ووقفا على طرفى الطريق المائى . وبدأ

«باتا» يحكى حكايته وما تعرض له من اغراء الزوجة ، ثم أمسك بخنجر وقطع عضو تناسله وألقاه فى الماء فابتلعه سمكة . وحزن «أنوبيس» حزنا شديدا عندما رأى ما فعله «باتا» بنفسه وحاول أن يلقى نفسه فى الماء ولكنه خاف من التماسيح .

ولكن «باتا» طلب من أخيه أن يعود إلى بيته ويعتنى بعمله ، ولكنه سوف لا يعود معه بل سيذهب إلى وادى شجر الصنوبر ، وهناك سيعلق قلبه على أعلى زهرة فى شجر الصنوبر . وإذا حدث واقتلعوا هذه الشجرة فعلى الأخ الأكبر أن يذهب إلى هناك للبحث عن قلب «باتا» ثم يضعه فى وعاء فيه ماء بارد ، وبهذا تعود الحياة مرة أخرى إلى «باتا» وقال «باتا» لأخيه : إذا أزيد فى يدك كأس خمر أو جعة فاعرف ان قلبى قد سقط من على الشجرة .

وتنطلق القصة فى محاور أخرى ، إذ يذهب «باتا» إلى وادى شجر الصنوبر حيث اقام له بيتا هناك ، ثم حدث ذات يوم أن قابل مجمع الآلهة الذين اخبروه أن «أنوبيس» قتل زوجته ، ثم أمروا بخلق زوجة أجمل من أية امرأة على وجه الأرض وبعد الزواج فاتحها بسر قلبه .

وفى يوم من الايام خرج «باتا» للصيد ، وأرادت الزوجة أن تروّج عن نفسها ، فخرجت للتريض بجانب البحر ، وحاول البحر أن يخطفها فلم يتمكن فطلب من شجرة الصفصاف أن تمسك بها ، ولكن الشجرة لم تستطع أن تقبض الا على خصلة شعر منها ، وألقتها إلى البحر الذى حملها إلى مصر ، وكانت تفوح عطرا غريبا . ووصلت إلى حيث يغسل الغسالون ملابس فرعون ، فتعطرت الملابس بهذا العطر الغريب . وبدأ فرعون يسأل عن مصدر هذا العطر ، وأرسل رجاله فى كل مكان وعادوا دون أن يقدموا جديدا . أما رجاله الذين ذهبوا إلى وادى شجر الصنوبر فقد

قتلهم « باتا » جميعا ما عدا واحداً تركه ليعود إلى الفرعون ويخبره بقصة هذه المرأة التي صنعتها الالهة . وأرسل الفرعون الجنود ليعودوا بها ، وأخيراً عادوا بها وأحبها الملك وأراد أن يتزوجها ولكنها أخبرته بقصة زوجها صاحب القلب المعلق فوق شجرة الصنوبر ، فأرسل الملك لقطع الشجرة ، وسقط قلب « باتا » ميتاً في نفس اللحظة .

عندئذ تناول « أنوبيس » كأساً من الجعة فأزبد الكأس ثم حاول أن يشرب كأساً من النبيذ فحدث نفس الشيء ، فارتدى ملابسه وانطلق إلى وادي شجر الصنوبر ، وأخذ يبحث عن قلب أخيه حتى وجده ثم وضعه في وعاء فيه ماء بارد وانتظر بعض الوقت ولما حلّ المساء ظهر « باتا » أمام أخيه . وبدأ الأخوان يتحادثان ثم أخبر « باتا » أخاه أنه سيتحول إلى ثور جميل اللون لا شبيه له ، وعلى « أنوبيس » أن يأخذه إلى قصر الملك ، وهناك ستحدث أعاجيب . وفي الفجر تحول « باتا » إلى ثور وجلس « أنوبيس » على ظهره حتى وصل إلى قصر الملك الذي أعجب به وأعطى أخاه ذهباً وفضه في وزن الثور .

وبعد أيام دخل الثور إلى حيث الملكة زوجته القديمة وقال لها « أنا مازلت حياً » . وسأله عن نفسه وأخبرها أنه « باتا » عندئذ خافت الزوجة منه وأسرعت إلى الملك ، وجلست تشرب معه ، ثم طلبت منه أن يقسم أن يعطيها ما تطلب فأقسم ، فقالت له « أريد أن أكل كبدة هذا الثور » . ورغم حزنه أجابها إلى طلبها . ولكن قبل أن يموت الثور انطلقت نقطتا دم ، وسقطتا عند باب الملك ما لبثتا أن تحولتا إلى شجرتين ، وكانت أعجوبة من الأعاجيب .

وفي أحد الاحتفالات جلس الملك بجانب إحدى الشجرتين والملكة بجانب الثانية ، وتكلم « باتا » مع زوجته « أيتها الكاذبة » أنا « باتا » رغماً عنك ، رغم كل ما فعلته ضدي .

واغتازلت الملكة وجاءت إلى الملك في ساعة رضى وطلبت منه أن يقطع الشجرتين ويصنع منهما أثاثا للقصر ، ونفذ الملك أمرها ، وجاء الصانع المهرة ليحولوا الخشب إلى أثاث ، وكانت الملكة واقفة ترقبهم فطارت شظية من الخشب ودخلت فمها فابتلعته وأصبحت حاملا في أقل من لحظة . وبعد ذلك بأيام ولدت طفلا ، وكان هناك فرح عظيم في البلاد كلها . ومات الملك فخلفه هذا الابن على العرش لمدة ثلاثين عاما ، ثم جاء بعده الابن الأكبر للملك السابق .

وتنتهى القصة هذه النهاية السعيدة رغم كل الصراع الذى خاضه « باتا » ضد عدم الوفاء .

ولعل الغريب فى هذه القصة هو المزج الرائع بين أحداث يومية وشخص واقعية والتحول الأسطورى للأحداث والشخصيات ، ولا يبدو هناك افتعال فى هذا الانتقال ، تماما مثل التحولات المختلفة التى تعرض لها « باتا » من إنسان إلى قلب إلى ثور إلى شظية إلى طفل إلهى مرة أخرى .

ومن الأشياء الملفتة للنظر محاولة زوجة « أنوبيس » أن تغوى « باتا » ، ويذكرنا هذا بمحاولة زوجة « فوتيفار » أن تغوى يوسف .

وتذكرنا حادثة أن تتحول الأرض إلى بحر بقصة موسى عند خروجه من مصر ومحاولة الفرعون اللحاق به فتحولت الأرض إلى بحر يفصل بين موسى والفرعون .

وأود أن أشير إلى قصة « الكذب يعمى الحقيقة » لأنها معالجة رمزية كاملة ، فالكذب والحقيقة يتجسدان رجلين ويدور بينهما صراع ينتهى بان يكشف ابن الحقيقة بهتان الكذب .

هذه نماذج مختلفة من القصص المصرى تتراوح بين البساطة والتعقيد ، بين

الواقعية والرمز والاسطورة ، بين التسلية والنقد الاجتماعى ، بين الاعتماد على السرد أو استخدام الحوار ، ولكنها تعكس لونا من التنوع فى الحياة الأدبية وخصوصية فى المعالجة .

قصة « ساء نهت » ، (١٠) :

عاشت هذه القصة طويلا على مدى التاريخ الأدبى المصرى وشغلت مكانة مرموقة بين النصوص التى كان يتبارى الطلبة فى دراستها ونسخها والاعتزاز بها . وقد يتساءل المرء عن السر وراء شعبية قصة « ساء نهت » . الواقع أن شخصية « ساء نهت » تتسم بالخصوبة والحركة . وربما كان هروبه من مصر راجعاً إلى أنه شارك فى مؤامرة ضد الملك الراحل ، وإن كان النص لا يؤكد هذا بوضوح ، أو الخوف من حدوث قلاقل بعد موت الملك وخاصة أن الملك مات والجيش فى حربه ضد الليبيين أو ضد المصريين الهاربين إلى ليبيا . هناك على الأقل شىء من عدم الاتساق بين « ساء نهت » والملك الجديد « سنوزرت » أو النظام الجديد . ورغم هذه البداية التى تعكس لونا من التمرد نجح « ساء نهت » فى هروبه ونجح فى أن يبنى حياة جديدة ناجحة فى بلد اجنبى . ولم يكن هذا النجاح بالشىء السهل ، فقد اقتضاه ان يخوض معركة شبيهة بمعركة داود وجليات فى الكتب الدينية ، معركة بين كائن بشرى ضعيف وعملاق ، وتنتهى المعركة بانتصار « ساء نهت » .

والواقع ان رواج هذه القصة وشعبيتها يعود لبراعتها فى تصوير المشاعر المصرية فى عدد من المواقف .

إن الاحساس بالغربة والحنين إلى الوطن رغم كل النجاح الذى حققه « ساء نهت » نغمة اساسية تسود العمل وتعطية النكهة المصرية الأصلية .

وارتباط الحنين والرغبة في العودة بالرغبة في أن يدفن الانسان في بلده تعبير عن
عمق الرباط بين المصرى وتراب بلده .

ثم هناك براعة في تصوير المعركة بينه وبين عدوه ، ورغم أنه حاول أن يتجنب
المعركة فقد فرضت عليه ، ولكن المهم اننا لا نعرف سببا معقولا يجعله يتغلب على
هذا العملاق ، ولكن السرد هنا قريب من لغة الحارثى ، المعانى سريعة خاطفة لا
تترك فرصة للقارئ للتفكير ، كأننا منومون ثم نكتشف أن « ساء نهت » قد انتصر .
إنه لون من السرد فيه ذكاء يعكس ما يمكن أن نسميه في أيامنا الحديثة « الفهلوة » وما
أكثر ما تحويه كلمة « فهلوي » من معان .

إنه صورة لبطل ناجح ينتهى بالمصالحة مع النظام ، وتنتهى الحكاية النهاية
السعيدة المريحة الهادئة . إن كل هذه الملامح في شخصية « ساء نهت » قد أعطت
لهذا العمل خصائصه المصرية المتميزة التى يسهل على كل مصرى أن يكتشفها
ويتذوقها .

« السنة الثلاثون ، الشهر الثالث من الفيضان ، اليوم السابع ^(١١) صعد إلى
أفقه ، ملك الشمال والجنوب « سحتب يب رع » ^(١٢) صعد إلى السماء ، اتحد مع
قرص الشمس ، وامتزح الجسد الالهى بصانعه . القصر فى صمت ، القلوب فى
غم ، بوابات القصر مغلقة ، رجال البلاط : الرأس متدلية على الركبة ، وعامة
الشعب فى ولولة .

فى ذلك الوقت كان الملك قد أرسل جيشه إلى « تمحى » ^(١٣) وابنه الأكبر على
رأس هذا الجيش ، الآله الخلو « ساء وزرة » ^(١٤) المرسل ليضرب البلدان الغربية
ويعاقب من هم بين اهل تنخو . وهو الآن يعود حاملا معه أسرى وماشية من كل
لون ونوع بلا حدود .

وأرسل اصدقاء القصر الذين على الحدود الغربية ليعلموا ابن الملك بما جرى في القصر ، ووجده الرسل في طريقه للعودة ، ولحقوا به وقت العشاء . ولا لحظة فقدوها . الصقر طار مع رفاقه ولم يعلم جيشه ولكنه أرسل الى ابناء الملك الذين كانوا معه في الجيش ، ونادوا على واحد هناك ، وكنت واقفا . لقد سمعت صوته وكان يتكلم ، وكنت على قرب ، فترة طويلة ، فانشطرت قلبي وسابت يداي وحلت الرعدة في جسدي ، وتحملت على نفسي قافزا باحثا عن مكان اختبئ فيه .

رحلة الهروب :

« وضعت نفسي بين شجرتين صغيرتين لأكون بعيدا عمن يكون ماشيا على الطريق ، ثم مشيت نحو الجنوب ولم أفكر في العودة إلى القصر لأنني فكرت أنه قد جرت معارك لا اعتقد أنني كنت سأعيش بعدها . واجتزت مياه « معتى » القريبة من أرض شجرة الجميز ، وتوقفت عند الجزيرة « سنفرو » وقضيت النهار هناك عند حافة أرض زراعية ، وعادت مسيرى عندما طلع النهار ثم قابلت رجلا واقفا على الطريق وحياتي في احترام فخفت منه . ولما جاء وقت العشاء كنت قد وصلت إلى مدينة « جاو » ثم عبرت النيل في مركب بلا مجداف ، بفضل ريح غربية ، وانتقلت إلى شرق المحاجر قريبا من منطقة « سيدة الجبل الأحمر » .

وأخذتني ساقاي نحو الشمال ، ووصلت قلعة « سور الأمير » ، وكانت قد بنيت لصد رجال البدو وطرد سالكي طرق الرمال . انتظرت مختبئا بين الشجر خوفا من أن يراني في ذلك اليوم ، الحارس من فوق السور . وسرت ليلا ، ولما اضاءت الأرض ، كنت قد وصلت إلى « بتنى » وتوقفت عند جزيرة « كم ور » ولما حل بي العطش وجف ريقى ونشف حلقى قلت في نفسي هذا طعم الموت . ولكنني رفعت قلبي

ولملمت جسى . وبعد ذلك سمعت خوار أغنام ثم لمحت بدوا ، عرفنى شيخ منهم
كان فى مصر ، وأعطانى ماءً وغلى لى لبنا وسرت معه إلى رجال قبيلته ، وخيرا كان
صنيعهم .

ثم أخذتنى بلد إلى بلد آخر وذهبت إلى « بيلوسن » ثم إلى « قدمت » وقضيت
هناك نصف سنة . وأحضرنى « أنشى بن امر » حاكم « رتنو » العليا وقال لى :
ستطيب حياتك معى لأنك تفهم لغة مصر . قال هذا لأنه عرف شخصيتى وسمع
عن حكمتى التى شهد بها رجال مصر الذين كانوا معه ، ثم سألنى : لماذا أتيت
هنا؟ هل هاجم احد القصر ؟ عندئذ قلت له : لقد انتقل « سحتب يب رع » ملك
الشمال والجنوب ولا أحد يعرف ماذا حدث بعد ذلك ، ثم قلت كذبا : لقد أتيت فى
حملة عسكرية إلى « تمحى » وهناك بلغت بالخبر ، فانهذ قلبى ، ولم يعد فؤادى فى
جسمى بل قادنى إلى طريق الصحراء . لم يقل عنى أحد كلمة سوء ، لم يبصق على
وجهى احد ، لم أسمع قولاً فاحشاً ، ولم يتردد اسمى على أفواه المنادين ، أنا لا اعرف
ماذا أتى بى إلى هذا البلد . ما حدث كأنه إرادة الله (١٥) .

عندئذ قال لى : كيف سيكون حال هذا البلد بدون هذا الاله الطيب الذى كان
الخوف منه فى كل البلاد الغربية مثل الخوف من « سخمت » (١٦) فى سنة وباء ؟
وأجبتة : أن ابنه فى الحقيقة دخل القصر ونال ميراث ابيه . ليس لهذا الاله ثان . لم
يأت قبله من هو مثله ، صاحب حكمة ، رائعة اعماله ، عظيمة أوامره ، كل ذاهبة
وآتية تتم وفقا لأمره . أنه قاهر البلاد الغربية بينما أبوه داخل القصر يعرف من ابنه ما
شاء أن يجرى : (١٧) .

لقد أصبح ملكا وهو فى البيضة . وجهه متجه إلى الملك منذ مولده لقد

ولد ليضرب البدو ويهزم أهل الرمال . أكتب له ودعه يعرف اسمك لا تلق بتعويذة
ضد جلالة الملك لأنه لا يكف عن عمل الير لكل بلد تخلص له .

حياة « ساء نهت » الجديدة

وقال حاكم « رتنو » العليا : أن مصر في الحقيقة سعيدة لأنها تعرف أنه يتقدم
(١٨) لتبقى هنا معي وسأقدم لك الخير ، وأحلى في وضع أفضل من وضع أولاده ثم
زوجني ابنته الكبرى وجعلني اختار من بلاده الأرض الطيبة التي كان يملكها ،
وكانت على حدود بلد آخر اسمها « ياء » فيها التين والعنب ، تفيض بالخمر أكثر
مما تفيض بالماء ، كثير عسلها ، عديد شجر زيتونها ، أشجارها تطرح كل أنواع
الفواكه ، فيها القمح والشعير ، أغنامها من كل نوع لا تنتهى ، وأصبح نصيبى
عظيما بفضل حبهم لى ، وجعلنى حاكما لقبيلة من خير قبائل بلده . وحصلت على
خبز وخمر كل يوم ولحم مطبوخ وطيور مشوية بالإضافة إلى ما كانت تحضره كلاب
الصيد وكانوا يصنعون لى طعاما كثيرا ، اللبن مع كل شىء مطبوخ .

قضيت هناك سنوات كثيرة ، وأصبح ابنائى اقوياء ، كل واحد يدير شئون قبيلته
الرسول الذى يسير شمالا أو جنوبا إلى العاصمة كان يمكث عندى ، وكنت أوقف
كل الناس ، أعطيت ماءً للعطشان وارشدت كل من ضل طريقه وأنقذت كل من
نهب . وكنت أتقصى حركات البدو الذين كانوا يتحركون ويعارضون حكام البلاد ،
فقد جعلنى حاكم « رتنو » قائدا لجيشه سنوات طويلة . وكل بلد تحركت ضده
أعملت فيه هدمى وطرده من حقوله وآباره ، واستوليت على مواشيه وأحضرت
ناسه ، واستوليت على ما عندهم ، وقتلت رجالا بذراعى ، بقوسى وخططى البارة
لقد استحسننى الحاكم فى قلبه وأحببني لأنه عرف شجاعتي وجعلنى على رأس
أولاده عندما رأى ساعدى يقويان .

المعركة :

وجاء رجل قوى من « رتنو » وأثارنى داخل خيمتى . كان بطلا لا ثانى له . هزم كل البلد وقال أنه يريد أن يصارعنى وفكر أنه سيهزمنى وتراءى له أن يستولى على ماشيتى تحت تأثير قبيلته .

وتناقش معى الحاكم فقلت له : أنا لا اعرفه ، لم اكن أبدا زميلا له . لم أدخل خيمته . هل حدث أن فتحت بابه أو انتهكت أسواره . إنه الخسود عندما رآنى أدبر شئونك .. (١٩) .

إذا كان قلبه عازما على الحرب فليقل ما بقلبه . هل الإله يجهل ما شاء هذا الرجل . إنه يعرف الأحوال .

وقضيت الليل أشد أوتار قوسى وأطلق سهامى وأعد خنجرى وأسلحتى . وما أن اضاءت الدنيا حتى جاءت « رتنو » كلها ، نادت قبائلها ، وجمعت كل الأراضى التى حولها ، وكانت تفكر فى هذه المعركة .

وجاء هذا الرجل حيث أنا واقف فاقتربت منه . كانت كل القلوب تحترق من أجلى ، النساء والرجال يهتفون ، كل فؤاد يحس بالمرارة من أجلى . كانوا يقولون : أليس هناك رجل آخر قوى ليحاربه . ورفع درعه وبلطيته وحزمة سهامه ، وجنبت نفسه كل سهامه ، تركتها تمر بجانبى ، الواحد بعد الآخر ، ثم صرخ وفكر ان يضربنى واقترب منى ، فصويت نحوه ، واستقر السهم فى عنقه ، فصرخ وسقط على أنفه ، أسقطته ببلطيته ، وصرخت صرخة فوق ظهره ، وهتف كل آسيوى ، وقمت بالدعاء للإله « متنو »^(٢٠) بينما اتباعه كانوا يكون عليه . أخذنى هذا الحاكم « أنشى بن أمو » بالحضن . وبعدها استوليت على أموال هذا الرجل وماشيته . لقد

فعلت به ما فكر ان يقلعه بى . لقد أخذت كل ما فى خيمته ، ووجدت مخيمه مما فيه ، وأصبحت غنيا بالكنوز والماشية .

الحنين والرغبة فى العودة :

ها أنا أصبحت غنيا ، جميل بيتى ، واسع مكانى . بدأوا يذكروننى فى القصر . أيها الإله ، يامن شئت هذا الهروب ، كن شفوفا بى ، عد بى إلى القصر ، ربما تجعلنى أرى المكان الذى عاش فيه قلبى . هل هناك ما هو أعظم من أن يدفن جسدى فى الأرض التى ولدت فيها ؟ ... (٢١) .

فليعطف على ملك مصر حتى أعيش على عطفه وأحى سيدة البلاد المقيمة فى قصره وأسمع أمانى اطفالها . عندئذ يعود الشباب إلى جسمى ، فقد حلت بى الشيخوخة وأسرع العجز الى . عيناي ثقيلتان ، ساعداى واهنان ، ساقاى يرفضان أن يخدمانى ، قلبى ضعيف . اقتربت منى النهاية حيث يرسلوننى إلى مدينة الخلود ... ولما وصل هذا الكلام إلى صاحب الجلالة ملك الشمال والجنوب « خير كاء رع » (٢٢) صادق الصوت عن هذا الوضع الذى أنا فيه ، أرسل لى عطايا وهبات ملكية . لقد أدخل السرور على هذا الخادم كما لو كنت (٢٣) حاكم بلد أجنبى ، وسمعت رسائل أولاد الملك الذين معه فى القصر .

رسالة الملك :

صورة من التقرير الذى أرسل إلى هذا الخادم عن رجوعه إلى مصر : (٢٤)

هذا أمر الملك إلى « ساء نهت » فلتعلم أن هذا الأمر مبعوث لك من الملك يحنطك علما أنك جلت الأقطار الأجنبية ، خرجت من « قدمت » وذهبت إلى « رتنو »

بلد أسلمتك لبلد تحت مشورة قلبك . ماذا فعلت حتى يتصرف الانسان ضدك ؟ لم تكفر حتى يؤنبك الانسان على كلماتك . لم تقل سوءا في مجالس النبلاء حتى تفرض القيود على أقوالك . لقد استولت هذه الفكرة على قلبك انت ولم تخطر على قلب يعاديك . أما سماؤك هذه الموجودة في القصر (٢٥) ، فهي على ما يرام تزدهر كل يوم . ويزين رأسها شارات الملك ، وأولادها في القصر ستجمع الثروات التي يعطونها لك وتعيش من فيضهم إذا عدت إلى مصر ستري القصر الذي نشأت فيه . ستقبل الأرض عند بوابات القصر ، وستلتقي بالنبلاء . الآن بدأت شيخوختك ، وتخلت عنك القوة ، لقد تذكرت يوم أن تدفن : ستحدد لك ليلة فيها الزيوت وقماش الكفن على ايدي « تأييت » (٢٦) . ستقام لك جنازة يوم مواراتك التراب . التابوت الداخلى مغطى بطبقة من الذهب والرأس من الاحجار الكريمة ، السماء من فوقك وانت راقدة في التابوت الخارجى ، تجرك الثيران ويمشى أمامها الموسيقيون . تقدم لك رقصة « المو » (٢٧) عند قبرك . ويقدم العشاء الجنازى وتذبح الذبائح امام لوحتك التذكارية .

ستقام عواميد مقبرتك من الحجر الجيرى كما هو الحال مع ابناء الملوك . لن تموت في ارض غريبة . لن يرافقك الاسيويون إلى القبر . لن يضعوك في جلد خروف (٢٨) عندما يقيمون قبرك . هذا شيء كثير على من طاف في الأرض . فكر في جسدك وعد .

فرحة « ساء نهت » ورده إلى الملك :

وصلنى هذا الأمر وأنا في وسط عشيرتى . وعندما قرأوه لى انبطحت على بطنى ولمست الأرض وأخذته على صدرى ثم اسرعت نحو نخيمى فرحا قائلا : كيف

يمكن أن يصنعوا هذا الصنيع لخادم تاه قلبه في اراض بربرية . حقا ان طبيبتك رائعة
انت الذى أنقذتني من الموت . ستسمح روحك أن اقضى بقية عمري وجسفى
داخل القصر .

صورة من الرد على هذا القرار : يقول الخادم « ساء نهت » سلاما ، شىء طيب
ان تعرف روحك هذا الهروب الذى قام به خادملك جاهلا به ، أيها الطبيب سيد
الأرضين . . . (٢٩) .

ان هذا الهروب الذى قام به خادملك شىء غير مسبق لم يكن فى قلبى ، لم أخطط
له ، لا أعرف ماذا أبعدنى عن هنا ، كنت كمن فى حلم ، كأن يرى ساكن الدلتا
نفسه فى اسوان أو ساكن المستنقعات نفسه فى النوبة . لكنى لم أكن خائفا ، لم يكن
أحد يطاربنى ، لم أسمع قولا سيئا ، لم يتردد اسمى على ألسنة منادىي المدينة ، سوى
أن جسمى ارتعش وأسرعت قدماى فى المسير وقادنى قلبى . لقد شاء الله هذا الهروب
وجرنى إلى هذا . . (٣٠) .

العودة :

وبدا البحث عن هذا الخادم المتواضع . لقد سمح لى أن أقضى يوما فى « ياء »
لأنقل كل ما املك الى اولادى ، واصبح ابنى الأكبر على رأس العشيرة ، وكل شىء
فى يده ، العبيد والغنم والأشجار والثمار . . وحدث بعد ذلك أن اتجه هذا الخادم
جنوبا . وتوقفت عند « طرق حورس » ، وأرسل قائد فرقة الحراسة رسالة إلى القصر
ليعرفهم . وسمح الملك بمجىء مستول كفاء من القصر الملكى ومعه سفن محملة
بكل شىء من فيض الملك لتقديمها للاسيويين الذين رافقونى ليرشدونى إلى « طرق
حورس » وسميت كل واحد باسمه ، وقام كل العاملين بواجبهم . لقد بدأت

رحلتى ورفعت الشراع وبدأ المعجن وعمل الجعة حتى وصلت إلى مدينة « تشاء توى ». ولما نورت الأرض في الفجر جاء من يناديني ، عشرة رجال قادمون وعشرة ذاهبون ليقودوني إلى القصر ، ولأمت جبهتي الأرض بين تمثيل ابني الهول . وكان أولاد الملك ينتظرونني عند البوابة للملاقاة ، وسار بي النبلاء ورجال القصر الذين أخذوني إلى قاعدة الأعمدة حتى قاعة الاستقبال ، ووجدت صاحب الجلالة على عرشه الكبير في ركن مذهب ، فارتفعت على بطني وفقدت وعيي في حضنائه . خاطبني هذا الإله بطريقة ودية ولكنني كنت كمن اختطفوه ليلا . هربت روحي وارتعش جسدي ولم يعد قلبي في جسمي . لم أميز بين الحياة والموت . قال صاحب الجلالة : انظر ، لقد عدت بعد أن جبت البلاد الغريبة . لقد هلك الهروب وشارفت الشيخوخة وكبر بك السن . ليس بالمسألة الهينة أن يوارى جسدك التراب . لن يرافقك الآن البرابرة حاملو الأقواس^(٣١) . لا ترتكب شيئا ضد نفسك ، لا ترتكب شيئا ضد نفسك أيها الصامت أنت لم تتلکم عندما نودي اسمك .

كنت خائفا من العقاب وأجبت كما يجيب الخائف : ماذا قال سيدي لي ؟ آه ، كنت أود الإجابة ولكنني لم أستطع أن أعمل شيئا . إنها إرادة الله . إنه الخوف الذي كان في جسدي تماما مثلما سبب هربي المكتوب . أنا أمامك ، الحياة لك ، فلتصنع جلالتك كما تشاء .

وسمح الملك باحضار الأمراء وقال صاحب الجلالة لزوجته الملكة : انظري « ساء نهت » يعود كأسوي رياه العدو . ضحكت الملكة ضحكة شديدة ، وهتف الأولاد في صوت واحد : إنه ليس هو في الحقيقة يا سيدنا وملكنا . قال الملك : انه هو في الحقيقة .

(٣٢)

وقال صاحب الجلالة : لا مبرر للخوف . لا داعى لأن يحس بالرعب . سيكون نبلا بين النبلاء وسيأخذ مكانه بين رجال القصر . تقدموا إلى قاعة الاستقبال . اصطحبني أبناء الملك وسرنا حتى بوابتى القصر . لقد أعطيت بيتا ملكيا فيه الخيرات ، فيه حجرة حمام وصور مقدسة تصور الأفق وأشياء ثمينة . وملابس من الكتان الملكى وعطور من أحسن صنف ، محبة لدى الملك والامراء ، وكان كل خادم يقوم بواجبه . لقد بدأت السنون تخرج من جسمى وحلقوا ومشطوا شعرى . لقد تركت حشرات الصحراء والحيوانات الضارة وملابس سكان الرمال وأرتديت الكتان الفاخر ودعكت نفسى بطيب الزيوت ونمت على سرير . لقد تركت الرمال لأصحابها وزيت الشجر لمن يتطيب به . وأعطى لى بيت به حديقة كان لسيد من النبلاء اشترك فى بنائه كثير من الحرفيين وزرعت أشجاره من جديد .

وكانوا يحضرون لى الطعام من القصر ثلاث أو أربع مرات فى اليوم ، بالاضافة إلى ما كان يقدمه لى أبناء الملك . ولم يحدث ان توقف هذا لحظة ، وبنوا لى هرما من الحجر بين الاهرامات وضع تصميمه رئيس احجار الاهرامات ، ورسم فيه كبير الرسامين ، وقام بالحفر فيه كبير المثالين ، واهتم به رؤساء العمل فى مدينة الأموات ، اهتموا بتوفير كل الأدوات التى توضع فى حجرة المقبرة وعينوا لى خداما للروح . ومنحونى إقطاعية بها فيها من حقول امام قبرى كما يفعلون مع نبلاء الدرجة الأولى ، ووضعت طبقة من الذهب على تمثالى وكان ردائى من ذهب مصفى . هذا ما أمر بعمله جلاله الملك . ولم يكن هناك رجل من عامة الشعب صنعوا معه ما صنعوه معى . وانها لى على التكريم الملكى حتى جاء يوم رحيلى .

بدايتها قد وصلت إلى نهايتها (٣٣) كما وجدوها مكتوبة «

لعل هذا الاستعراض السريع للقصة المصرية القديمة يرينا أن الرغبة فى الرواية

والحكاية قديمة قدم الانسان المصرى ، وأنه سلك اتجاهات مختلفة تمتد من إدخال السرور على نفس القارىء أو المستمع ، حتى النقد الاجتماعى .

والواقع ان قضية الشكل وتنوعه فى القصة المصرية تعكس مرونة فى التعبير ونحسباً فى التصور إلى درجة امتزاج الحلم بالحقيقة والرمز بالواقع . وما زلنا فى حاجة إلى دراسات حديثة حول الشكل والمضمون فى القصة المصرية القديمة .

ورغم أننا حتى الآن لا نستطيع أن نزعم أننا نفهم بدقة البقايا الباقية من اللغة المصرية القديمة فى اعمال قصصية الا أننا فى احيان نستطيع أن نلمس ونتذوق التعبير المصرى القديم بل نسمع صدهاء على طول التاريخ المصرى .

مراجع وملاحظات

- ١ - سأكتفى هنا ببعض الدراسات الهامة عن القصة القديمة .
Maspero, c., 1882, Les Contes populaires de L'E'gypte ancienne, pp. V-XXV, paris.
- Peet, T, E., 1931, A Comparative Study of the literature of Egypt, palestine and Mesopotamia . London.
- Possener, G., 1965, Litterature et politique dans l'E'gypte de La xiidynastie paris.
- Brunner, H., 1966, Grundzuge einer Geschichte der altägyptischen Literatur, Darmstadt .
- Lefebvre, G., 1982, Romans et contes égyptiennes de L'epoque pharaonique, pp I-XXV paris8
- Lefebvre, op. cit. pp. 70 ff. - ٢
- Lefebvre, op. pp. 29 ff. - ٣
- ٤ - بلاد « بونت » كانت تشمل الساحل الأفريقي المواجه لعدن .
- ٥ - كما هو معروف تجسد كثير من الالهة على صورة حيوانات ترمز إلى خصائص مميزة . وكانت تعتبر الأفعى المسماه « وأدجت » حامية الملك ، وارتبط التاج الملكي في زخرفته بالأفعى التي تدور حوله رمزا إلى حمايتها عرش الملك وصولاجاته .
- ٦ - انظر القصة التالية .
- Lefebvre, op. cit. pp. 114 ff. - ٧
- ٨ - بلاد نهارين احدى الممالك القديمة في منطقة الأوسط تشمل العراق وسوريا .
- Lefebvre, op. cit. pp. 137 ff. - ٩
- ١٠ - لقد شاع اسم سنوحى بدلا من « ساء نهت » وهذا خطأ لأننا في العربية نستطيع أن نميز بين حرف الهاء والحاء والاسم « ساء نهت » معناه ابن شجرة الجميزة

ويمكنك ان تتبع الأصول المختلفة للنص على اوراق البردى والترجمات المختلفة في كتاب Lefebvre ص ٣-٥ .

ولقد اعتمدت في ترجمتي من الهيروغليفية على نصوص مختلفة :

Gardiner - A.H., 1916, Notes on the story of Sinuhe, paris.

Sethe, k., 1924 Ägyptische Lesestücke, pp, 3-17, Leipzig.

لقد حاولت رغم التصرف أن أقدم ترجمه تعطى روح النص المصرى القديم ومن هنا جاءت الحرفية في أجزاء كثيرة من الترجمة .

وهناك أجزاء تمجبت ترجمتها لغموض في النص أو التكرار وقد أشرت إلى محتواها . العناوين المختلفة من عندى تسهيلا للقارئ لتتبع القصة ويهمنى في هذا الصدد أن أشير إلى أن النص يحتوى كثيرا من الكلمات الهيروغليفية التى تشابه كلمات عربية أو عامية وقد يكون هناك خلاف بسيط في حرف أو آخر ، ولا املك الا ان أشير إلى امثله منها دون الدخول في تفاصيل لغويه .

Gmw	غم
hpr	خبير
hsf	خسف
ptpt	« بطبط (سحق ، ضرب) »
3 h d	هد
psg	بصق
s3	شاء
T3si	اطقاس (تقصى)
hm	خه (مخموم)
mr	مر
hr	نحر
th	تاه

وعلاوه على الكلمات هناك تعبيرات مازالت تتردد في لغتنا الشعبية مثلا :

iw m swht وهو في البيضة
n snwf مالوش تانى
ويمكن أن تكون snw في الأصل < sn > ومعناها أخ وهنا تنطبق تماما مع تعبيرنا الشائع : مفيش أخوه .

عشرة رايحين وعشرة جاينين si mdw m iwt si mdw m smt وهذا قريب من تعبيرنا «عشرة رايحين جاينين»

وتعابير أخرى مثل «أخذتني بلد إلى بلد آخر» قريب من تعبيرنا الدارج بلد تشيلني وبلد تحطني ، وتعير «جاءت» رتنو كلها قريب من تعبيرنا جت البلد كلها .

١١ - طريقة التقويم المصري حيث يحسب السنين عندما يتولى الملك الحكم ، الشهر الثالث من الفضيان إشارة إلى أن السنة المصرية كانت مقسمة إلى ثلاثة فصول : الفضيان والشتاء والصيف وكل فصل يحتوي أربعة شهور .

١٢ - «سحتب يب رع» هو أبو الملك «سنوزرت الاول ويعتبر مؤسس الأسرة الثانية عشر ومن المفيد أن نلاحظ أن الكلمات التي يتكون منها اسم الملك تعطى معنى فمثلا هذا الاسم يعنى الذى يهدىء قلب رع (إله الشمس) .

١٣ - اسماء البلاد المختلفة المذكورة في النص يمكن تحديددها على وجه التقريب :

«تمحى» ليبيا .

«تنخو» ليبيا أيضا .

«نياه» معنى ربها المقصود بها بحيرة مريوط .

«جزيرة سنفر» مكان في شمال شرق الدلتا .

«جار» ربها مكان في شمال الدلتا .

«منطقة سيدة الجبل الأحمر» الجبل الأحمر قريبا من هليوبوليس سور الأمير «السور الذى بناه»

امنحت «الاول بالقرب من وادى «طوميلات» «بنى» و «كم ور» منطقة البحيرات المالحة . وكانت هناك تحصينات عسكرية معروفة باسم «كم ور» .

«بييلوس» و «قدمت» مناطق في بلاد الشام ربها شرق سلسلة جبال لبنان .

«رتنو العليا» يراها البعض فلسطين ويراها آخرون حمص والمناطق المجاورة . «واوات حور»

مكان قريب من القنطرة .

«تشاء توى» مدينه الليشت جنوب القاهرة . وللمزيد من المعلومات عن هذه الأماكن القديمة

يمكنك الرجوع إلى :

Goedicke, H., 1957. The Route of Sinuhe s' Flight JEA 43, pp. 77-85 London .

Green, M. 1983. The Syrian and Libanese Topographical Data in the story of sinuhe, Chronique d'Egypte 58, Fasc, 115-116. pp. 38 ff. Brussels .

- ١٤ - ساء وزرة هو أسم الملك « سنوزرت » .
- ١٥ - النص في هذا الجزء غامض ومن هنا جاءت التفسيرات المختلفة . عن احتمال اشتراك « ساءت نيت » في مؤامرة ضد الملك السابق والدليل على هذا إحساسه بالخوف وعزمه على الهرب .
- ١٦ - « سخمت » إلهة رأسها رأس أسد يشاع في أحد الأساطير ان رع أرسلها لإهلاك البشر ومن هنا يأتي ذكرها في الكوارث والأيام الصعبة .
- ١٧ - ويستمر « ساء نيت » في مدحه للملك « سنوزرت » وهذا يعزز افتراض ان للقصة أصلا تاريخيا وأنها كتبت أيام هذا الملك .
- ١٨ - إشاره إلى الملك « سنوزرت » .
- ١٩ - استمر يكرر نفس الفكرة في جمل يشوبها الغموض .
- ٢٠ - الاله « متو » اله الحرب المصري .
- ٢١ - يستمر في التتبع على هذه الفكرة .
- ٢٢ - أحد أسماء الملك « سنوزرت » .
- ٢٣ - يتكلم - ساء نيت - عن نفسه في صورة الغائب وصورة الحاضر .
- ٢٤ - يبدأ « ساء نيت » رسالته إلى الملك بالاشارة إلى كل الألقاب الملكية التي يصعب فهمها دون التعرض لدلولاتها المختلفة وفضلت تجنبها حتى لا أثقل على القارئ .
- ٢٥ - اشارة إلى الملكية .
- ٢٦ - تأييت إحدى الآلهات الجنائزية وهي التي كانت تنسج اكفان الموتى .
- ٢٧ - رقصة « المر » رقصة جنائزية تصاحب الموكب الذي يحمل الميت إلى قبره .
- ٢٨ - إشاره إلى طريقة الدفن عند الآسيويين .
- ٢٩ - هنا ذكر الالهة المختلفة التي تعبد وتساند وتحمي الملك .
- ٣٠ - يعود مرة أخرى إلى مديح الملك واستعطافه .
- ٣١ - نلمس هنا موقف التعصب والتعالى الذي يتسم به الملوك .
- ٣٢ - وهنا يحضر اولاد الملك ادواتهم ويغنون اغنية يمدحون فيها الملك ويتوسلون في النهاية ان يعطف على « ساء نيت » ويغفر له .
- ٣٣ - المقصود هنا بداية القصة ونهايتها .

نصوص من شكوى الفلاح الفصيح المدلول السياسي

اذ كانت قضية الديمقراطية تحتل اليوم مكانا بارزا من كفاح الشعوب العربية ،
واذا كان افتقاد الديمقراطية يصاحبه هموم على حرية الانسان ، حرته في الصراع
ضد كل انواع الاستغلال ، فإن الصراع من اجل الديمقراطية هو الصراع من أجل
حياة أفضل على المستوى الانساني والمستوى الاجتماعي .

ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الانسان ضد الظلم والقهر ، وان كانت
الصورة العامة التي تقدم لنا عن مصر انها مصر الفراغة . مصر الجموع المستكنة
المغلوبة على أمرها ، فلا بد من وقت وجهد حتى يتزاح الركام عن وجه مصر
الحقيقي ، مصر التي زرعت بجانب القمح الكلمة والموقف .

والقصة التي نقدمها الآن تعطى لمحة من صراع الانسان الكادح ضد الظلم
والقهر وتزخر بإرادة عنيدة في الوقوف ضد السلطة الباغية ، وهي تعود إلى أدب
المملكة الوسطى (٢٠٠٠ ق.م - ١٧٧٥ ق.م) ، أيام ملك اسمه « نب كاء ورع »
أحد ملوك الأسرة التاسعة أو العاشرة ، وإن كنا لا نملك تأكيدا .

وتدور أحداثها حول فلاح أو واحاتى ^(١) من وادي النطرون جاء إلى إحدى مدن
الوادي لبيع منتجاته من نباتات وملح وجلود حيوان . وفي طريقه إلى المدينة يقابله

رجل جشع يطمع في الاستيلاء على حميره وما تحمل ، ويدبر خطة ليوقع هذا الفلاح في شركه ، فيأمر أحد اتباعه باحضار قطعة من قماش يفرشها على جسر ضيق بحيث تغطي جانبي الجسر الذي ينتهى بأرض مزروعة قمحا من جانب وماء من الجانب الآخر . ويأتى الفلاح بحميره المحملة فيتصدى له هذا الرجل المتعسف ويهدده بالويل والثبور أن داست حميره على قطعة القماش التى تعترض كل عرض الطريق ويعده الفلاح بالطاعة ، وينبأ مسيرته شبه المستحيلة . ولكن واحدا من حميره يملأ فمه بحزمة من القمح من على جانب الطريق ، فيثور الرجل ويجدها فرصة سانحة لينهال على الفلاح بالضرب ويجرده من كل مصادر قوته بما فيها الحمير، ويبكى الفلاح بكاء مرا . ولكن هذا الرجل لا يسمح له حتى بالبكاء ، ويحاول الفلاح ان يسترد حاجياته ولكن عبثا ، فلم يجد بدا من ان يذهب إلى مدير المقاطعة ويشكو إليه حاله . ولما سمع المدير الشكوى الاولى أحس أنه امام انسان يملك القدرة على التعبير البليغ فأبلغ أمره إلى الملك الذى أمر المدير أن يتظاهر بعدم تحقيق شكواه ، حتى يستمر الفلاح في شكواه المفعمة بالتعبير الرائع ، وأن يدبر له في نفس الوقت مأكلة ومشربه . ويتضاعف الموقف في كل مرة يأتى هذا الفلاح ليشكو الظلم والقهر ويكشف عن عفن الحاكمين واستبدادهم ، ويستمر في شكواه حتى الشكوى التاسعة ، ثم تأتى النهاية السعيدة فينال هذا الفلاح المغلوب على أمره حقه في حياة رغدة في رعاية المدير وينال الطاغية جزاءه ويجرد من كل ما استولى عليه ظلما .

ورغم أن محور القصة هو القدرة على الاثارة من خلال التعبير الناقد المحكم العميق ، واختيار الكلمة التى تصل كالسهم إلى مرماها ، فإننا مازلنا أمام نص يتحدى الترجمة في اجزاء كثيرة . وما زلنا رغم الترجمات العديدة التى تختلف فيما بينها

في ترجمة معاني كثيرة (٢) ، نحار في فهم فقرات كثيرة ، والاجتهادات التي قدمت لا تقنع حتى أصحابها. وإذا كان «جاردنر» Gardiner أحد الرواد العظام القلائل في علم المصريات ، الذي يتسم بالعمق والثقافة والعلم قد وقف أمام هذا النص حائرا معترفا بما فيه من صعاب ، فما بالناس بالمحاولات الأخرى التي تحاول بشكل أو آخر أن تلطف من حدة هذا الاحساس . يقول « جاردنر » « اني واع تماما بأوجه النقص في محاولتي . واني على استعداد لأضيف المزيد إلى كل تساؤلاتي التي عبرت عنها في أماكن كثيرة في صورة علامات استفهام . أنا متأكد إلى درجة قصوى أن هناك فقرات بكاملها لم أصل إلى معناها الحقيقي . ولكن اعتقادي البالغ الأهمية أنه حتى الفكرة الخاطئة أفضل من لا فكرة على الإطلاق ، هو دافعي إلى تقديم هذه الترجمة . ولا يمكن أن يتحقق تقدم في الترجمة الا من خلال ان تقدم للنقاد هدفا محددا يصوبون إليه نقدهم » (٣) .

وتتسم القصة بملامح مصرية يصعب ان تخطئها عين مصري متفهم لتراث شعبه : المرح رغم الألم ، البساطة ، التكرار الذي ينجح في التنويع حيناً ويتحول إلى رتابة حيناً آخر ، الرمز في التعبير ، الحوار الحي ، واللعب على أوتار مختلفة ، فالفلاح أحيانا يهاجم ، وأحيانا يهدأ ، وأحيانا يصرخ ، وأحيانا ينصح ، وأحيانا تنزف آلامه عندما تسد أمامه كل الطرق . إن القصة باختصار لمحة من شعب يضحك رغم آلامه أو تحت ضغط آلامه .

وحتى لا أرهق القارئ معي ، سحاول أن أركز على الفقرات التي تعطي معنى لا خلاف عليه تقريبا ، مستهدفا التبسيط الذي قد يخل بالأمانة العلمية ، ولكنه يحقق في هذا المقام فهما لما يقال . ورغم اني استخدمت العربية الفصحى في ترجمة

مقتطفات من هذه القصة الا أن العامية أكثر قدرة واحتواء لروح النص وتعبيراته حتى التشابه في بعض الكلمات (٤).

تحكى القصة انه بعد أن حمل الفلاح « خون أنوب » حميره سافر جنوبا إلى إهناسيا، ووصل إلى منطقة « بير فيوفى » شمال بلد اسمها « مدينه » ، وهناك وجد رجلا واقفا على الشاطئ اسم « دجحوتى نخت » بن « إسرى » يعمل عند مدير المقاطعة « رنسى » بن « مرو » .

وقال « دجحوتى نخت » هذا عندما رأى حمير هذا الفلاح ، وقد طمع قلبه فيها : « آه لو عندى تعويذة تيسر لى سرقة ممتلكات هذا الفلاح » . وكان بيت « دجحوتى نخت » هذا على بداية طريق ضيق لا يتعدى عرضه قطعة قماش تغطى الجزء الأسفل من الجسم ، ويتهى عند أحد الجانبين بالماء وبالقمح عند الجانب الآخر .

وقال « دجحوتى نخت » لخدمه « إذهب واحضر لى قطعة من القماش » واحضروها له على التو ، ثم قام وفرشها على الطريق ، يصل أحد طرفيها إلى الماء والطرف الآخر إلى القمح على جانبى الطريق . ثم جاء الفلاح على الطريق العام ، فقال « دجحوتى نخت » « خذ بالك يا فلاح ! هل ستدوس على ملابسى ؟ » ، فرد عليه الفلاح « سأعمل ما يرضيك ، طريقى حسن » وسار فى طريقه ولكن « دجحوتى نخت » سأله « هل ستخذ من قمحى طريقا يا فلاح ؟ » وأجاب الفلاح « طريقى حسن ، الجسر عال وطريقى الوحيد ناحية القمح ، وأنت رغم هذا تعوق طريقى بملابسك . ألا تسمح لى إذن بالمرور على الطريق ؟ » عندئذ ملأ أحد الحمير فمه بحزمة من القمح ، فقال « دجحوتى نخت » : « انتبه يا فلاح سأخذ حمارك لأنه

أكل قمحى ، سيدفع ثمن غلظته . وقال الفلاح « طريقى حسن ولكن الانسان لا يسلم من الضرر . لقد اشتريت حماري بسبب تحمله وانت تستولي عليه لأنه ملاً فمه بحزمة من قمحك ؟ لا . انى اعرف سيد هذه المنطقة ، صاحبها «رنسى» بن «مرو» الذى يخسف كل اللصوص على هذه الارض بكاملها . هل أُسرق في منطقته ؟ » .

وقال « دجحوتى نخت » « هذا هو الكلام الذى يردده الناس ، فلا يذكر اسم الفقير الا لحساب سيده ، انا الذى اتكلم معك وانت لا تذكر سوى المدير » . ثم شد غصنا من شجرة أثل ، وانهال على جسمه ضرباً واستولى على حميره وساقها إلى أرضه ، عندئذ بدأ هذا الفلاح يبكى بكاء شديداً جداً من جراء العذاب الذى تعرض له ، فقال له « دجحوتى نخت » « لا ترفع صوتك يا فلاح ، انتبه ، سيكون مصيرك مقر سيد الصمت (٥) . وقال الفلاح « تضربنى وتسرق حاجياتى ثم تسحب الشكونى من فمى ؟ يا إله الصمت ، رد حاجياتى حتى أكف عن الصراخ وإزعاجك . واستمر الفلاح عشرة ايام يقدم شكواه إلى « دجحوتى نخت » الذى لم يعأبه . .

ولم يجد هذا الفلاح بداً من أن يذهب إلى اهناسيا ليقدم شكواه للمدير «رنسى» بن «مرو» ، ووجده في طريقه لمغادرة باب بيته ليركب قاربه . وقال له الفلاح « آه لو يسمح لى أفرح قلبك بحكايتى ؟ هل تسمح ان يأتى تابع من طرفك حتى يحمل منى أخبار حكايتى ؟ » . وسمح المدير «رنسى» بن «مرو» ان يرسل تابعه ليأتى بأخبار حكاية هذا الفلاح بكل ما فيها . وألقى المدير باللائمة على « دجحوتى نخت » هذا أمام كل المسؤولين الذين كانوا حوله . ولكنهم قالوا له « ربما كان هذا الفلاح من أتباع « دجحوتى نخت » ولكنه ذهب إلى آخر . خذ بالك هذا ما يفعله الفلاحون عندما يذهبون إلى آخر (٦) . هل هذه المسألة تستحق معاقبة « دجحوتى نخت »

بسبب القليل من النظرون والقليل من الملح ؟ إذا أعطى أمرا أن يرد هذه الاشياء سيردها . ولكن المدير « رنسى » بن « مرو » صمت ولم يجب على هؤلاء المسؤولين أو على الفلاح .

وبدأت شكاوى الفلاح تباعا ، والملاحظ انه بدأ هادئا متفائلا ثم ازدادت شكوكه وخاوفه واشتد هجومه على الظلم والظالمين بعد ذلك .

الشكوى الأولى :

« وجاء هذا الفلاح ليقدم شكواه للمدير « رنسى » بن « مرو » قائلا « أيها المدير ، يا سيدى ، يا كبير الكبراء ، يا حاكم ما هو غير موجود وموجود . اذا نزلت إلى بحر العدالة وأبحرت والريح معك لن تعصف العاصفة بشراعك ، لن يضل قاربك الطريق ، لن يصيب قلاعك شر ، لن تتكسر عارضة الصاري ، لن تتعثر عندما تقترب من الأرض ، لن يجرفك التيار بعيدا ، لن تذوق شرور النهر ، لن ترى وجهها جائعا ، سيندفع نحوك السمك ، وستصل إلى أسمن الطيور ، لأنك ابو اليتيم ، وزوج الأرملة ، وأخو المضطهدة ، وحامي من فقد أمه . اتركنى اجعل اسمك في كل الارض يسير مع كل القوانين الطيبة ، وتبقى الحاكم الخالي من الطمع ، العظيم الخالي من الحقارة ، داحر الكذب ، محقق العدالة ، الذى يأتى على صوت من يناديه . أنا أتكلم لعلك تسمع . حقق العدالة يا ممدوح ، يا ممدوح الممدوحين . خلصنى من ضيقى ، انظر ، أنا حمال الحمل ، جربنى ، انى فى حيرة » .

الانتقال إلى الشكوى الثانية :

« قال هذا الفلاح كلامه أيام الملك « نبء كاء ورع » العادل . وذهب المدير « رنسى » بن « مرو » وقال « سيدى ، لقد وجدت واحدا من هؤلاء الفلاحين الفصحاء

. لقد سرقوا في الحقيقة متاعه ، وجاء كما ترى ليشتكو إلى . وقال الملك « اذا كنت تحب لي دوام الصحة دعه يتأخر هنا ولا تجاوب على أى شىء يقوله . إصمت حتى يستمر في الكلام ثم احضر لنا في صورة مكتوبة ما يقوله حتى نسمعه ، ولكن اعمل على أن تعمل زوجته وأولاده ، وقدم الطعام للفلاح نفسه ، دون ان يعرف أنك انت الذى تقدم له الطعام . واصبحوا يقدمون له كل يوم عشرة من الارغفة ووعائين من الجعة . وكان المدير « رنسى » بن « مرو » يعطى الطعام لصديق له وهذا بدوره يعطيه للفلاح ، وأرسل إلى حاكم وادي النظرون حتى يقدم طعاما لزوجته هذا الفلاح . . . » .

الشكوى الثانية :

ومع الشكوى الثانية تبدأ لهجة الفلاح في التغير ، ويبدأ يكيل الهجوم ومن بين ما يقوله :

« أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان ، ان يحيد ثقل محور توازنه ، ان يتحول رجل مستقيم إلى غشاش ؟ انظر . . . ان العدالة تهرب من أمامك بعد أن طردت من مكانها . إن الحاكمين يصنعون الشر ، الكلام الصحيح انقلب على جانبه ، القضاة يخطفون ، يسرقون من الكلمة صدقها ، ويلوونها . اترك محروم النفس على الارض يتنفس ، من يجرد الناس من راحتهم يجعلهم يلهثون . ان الحاكم نهاب ، صانع العوز كان من واجبه ازالة العوز . المدينة غارقة في فيضانها . يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر » .

وقال له المدير « رنسى » بن « مرو » هل ما كان معك أهم لديك من ان تتعرض لأحد أتباعي وهو يقبض عليك ؟ » .

وأجاب الفلاح « إن الذى يكيل القمح يكيل لصالحه . إن الذى يكيل لآخر

كيلا كاملا يسرق منه ما عنده . إن الذي يجب أن يحكم بالقانون يأمر بالسرقة . من إذن يعاقب الجريمة ؟ ان الذي يقضى على الفقر هو خالقه . الشريف في معاملاته يدخل في الانحراف ، والآخر ينال الشهرة لأنه يؤذى . أين أنت من كل هذا ؟ « تصحيح الخطأ يستغرق وقتا قصيرا بينما عمل الشر يدوم طويلا . العمل الطيب يعود إلى مكانه الذي كان فيه بالأمس . . . »

ويستمر الفلاح في هجومه حتى يركز كل ثورته على « رنسى » بن « مرو » :

« لقد أصبح الرائي أعمى والسامع أصم والهادى ضالا . انظر ، انت قوى وقادر ، ذراعك نشط وقلبك طماع . لقد تعدتكم الرحمة . كم يصبح حزيننا الرجل الفقير الذى أشقته . انك كالرسول القادم من عند الإله التمساح ، انت تفوق سيدة الوباء (٧) . اذا كنت لا تملك شيئا فهي لا تملك شيئا ، لا شيء عندك ولا شيء عندها ، اذا كنت لا تعمل فهي لا تعمل . المفروض أن يكون الغنى رحيبا فالعنف من سمات المجرم ، ليس النهب غريبا على من لا يملك شيئا . عندما يسرق السارق فهذا عمل سيء بقرينه الفقير ، لا أحد يلومه ، إنه يبحث عن شيء لنفسه ، أما أنت فشبعان بخبزك مخمور بجعتك ، غنى فى كل شيء . . . »

وهو لا يكتفى بالهجوم على « رنسى » بن « مرو » بل يتقد بعنف كل بطانة الحاكمين :

« لا تنطق كذبا . حذر المسؤولين . القضاة سلال فاسدة ، يقتاتون على الأكاذيب ، هذا شيء خفيف على قلوبهم . يا من تعرف أحوال الناس كلها ، هل غاب عنك ما أنا فيه ، يا قاهر كل ضيق ومرض خذ بالك ، أني على الطريق أصرخ ، يا منقلد الغرقى ، انقلدنى انا المنهك . . . »

الشكوى الثالثة :

ويبدأ الفلاح شكواه الثالثة متهاكاً نفسه ، مقدماً النصيح للمدير « رنسى » بن « مرو » معتمداً على التلميح دون التصريح ، مستفيداً من الرمز وقدرته على التصوير :

« ثم جاء هذا الفلاح ليقدم شكواه للمرة الثالثة وقال : « أيها المدير ، يا سيدي ، انت رع رب السماء في صحبة رجال حاشيتك . قوت كل البشر بين يديك مثل الفيضان . انت حابي^(٨) الذي يجعل الحقول خضراء ، تحيي الأرض الجرداء . اكبح جماح اللص . عالج أحوال الفقير . لا تكن سيلاً يكتسح شكواي في طريقة . فكر في اقتراب آخرتك والرغبة في الخلود كما يقول المثل . عمل العدالة هو كالتنفس بالنسبة للأنف . إخسف من يستحق أن يخسف ولن يكون هناك مثيل لاستقامتك . هل الميزان يميل ؟ هل محور توازنه ينعطف إلى جانب ؟ هل الإله « دجحوتي »^(٩) ينحاز؟ لو الأمر كذلك يمكنك إذن أن تصنع الشر . كن مثل هؤلاء الثلاثة . لو مال الثلاثة مل انت أيضا . لا ترد على الخير بالشر . لا تصنع شيئاً مكان الآخر . »

ويستمر الفلاح في ضرب الأمثال واستخدام التشبيه :

« لا تنحرف ، بل وجه الدفة ، شد حبل الدفة . لا تأخذ ، ولكن تصرف ضد من يأخذ . ليس كبيراً من كان كبيراً في شرايته . لسانك ثقل محور التوازن ، وقلبك هو الثقل^(١٠) ، وشفتاك ذراعاً الميزان ، لو أخفيت وجهك عن المعتدي من ذا الذي يخسف كل الشر ؟ . . . »

ويواصل الفلاح هجومه فيتظاهر « رنسى » بالغضب :

« وقال هذا الفلاح كلامه للمدير « رنسى » بن « مرو » امام مدخل قاعة

المحكمة، فأمر «رنسى» بن «مرو» اثنين من حراسه بضرب الفلاح بالكراييج حتى
عجوا كل جسمه . وقال هذا الفلاح «ابن «مرو» مستمر في ضلاله ، أعمى لا
يرى ، أصم لا يسمع ، مشتت الفكر فلا يذكر ما يقال له . انظر ، أنت مدينة بلا
حاكم ، فرقة جنود بلا قائد ، انت كأطفال لا عائل لهم ، سفينة بلا قبطان ،
مجموعة من الرفاق بلا موجه . انظر ، انت رئيس يسرق ، حاكم يقبض ، مفتش
كان المفروض ان يخسف النهب ولكنه أصبح أول النهابين » .

ويختم الفلاح شكواه التاسعة قائلا :

« لا تغمض عيناك عما تراه . لا تقس على من جاء يشكو لك .. أنفض هذا
التكاسل ، اجعل كلماتك تسمع . دافع عن يدافع عنك . لا تسمع للكل ،
اسمع لكل رجل ان ينال حقه . ليس للمبتكاسل أمس ، لا صديق لمن أصم أذنيه
عن صوت العدالة ، لا يوم راحة لمن كان جشعا .

عندما يكون المتهم فقيرا والفقير شاكيا ، يصبح العدو فتاكا . انظر ، انى أشكو
لك وأنت لا تسمعن ، سأذهب وأشكو إلى الاله «أنوبيس» (١١) » .

وتنتهى القصة النهاية المصرية السعيدة ، ويكافأ الفلاح بحياة كريمة بجانب
المدير «رنسى» بن «مرو» ويجازى المعتدى «جسوتى نخت» بتجريدته مما أخذه
عنوة وبهتاناً .

مراجع وملاحظات

* ترجم الكاتب هذه النصوص عن الهيروغليفية مباشرة .

١ - هناك خلاف حول كلمة « shty » هل تعنى فلاحا ام واحاتيا ، ارجع الى :

Lefevre, G. 1949, Romans et contes égyptiens de l'époque pharonique, Paris, p. 41 .

(٢) قام بنشر القصة :

Vogelsang, F., & Gardiner, A.H., 1908, Die Klagen des Bauern, literarische Textes des Mittleren Reiches, I, Berlin .

وإليك أهم الترجمات :

Vogelsang, F., 1901, Kommentar zu den Klagen des Bauern, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens, B.VI, Leipzig.

Gardiner, A.H., 1923, <The Eloquent peasant > JEA 9, London, pp. 5-25 .

Suys, E., 1933, Étude sur le conte du fellah plaideur, Rome.

Lefevre, G. 1949, Romans et contes égyptiens de l'époque pharonique, Paris, pp. 41-69 .

Wilson, J.A., 1969, < The Protests of the Eloquent peasant > Ancient Near Eastern Texts, edit. y J.B, Pritchard, Princeton, pp. 407-411.

Lichtheim M 1973, Ancient Egyptian Literature, Vol .I, PP. 69-84.

Gardiner, 1923, loc. cit., pp. 5,6. (٣)

(٤) هناك أكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة والعامية . أولا ، هناك تشابه في النطق بين الكلمات . وللتبسيط سألجأ إلى كتابة حروف كلمات اللغة المصرية القديمة بحروف أجنبية في الأساس transliteration حتى يسهل تتبعها بعض الشيء : كلمة « خسف » نستخدمها كثيرا في العامية ، نقول مثلا « خسفت يه الأرض » وربما كان مصدرها هنا العربية الفصحى ، ولكن تبقى على أية حال علاقة الفعل « خسف » « hsf » في المصرية القديمة بشيئها في العربية

الفصحى والعامية . ولقد حرصت على استخدام كلمة خسف مقابلا لمثيلتها في المصرية القديمة في ترجمتي . وقد ذكرت هذه الكلمة مرات كثيرة في النص ، انظر على سبيل المثال سطر ١٧ . كلمة « عج » بمعنى ضرب ، نقول مثلا « عجيت في الضرب » وهي بالمصرية القديمة "3g" ومن الممكن ان تتلشى الهمزة في الوسط وتقرب الكلمة من مثيلتها في العامية المصرية ، انظر سطر ١٨٦ . ثانيا هناك تعبيرات في العامية يصعب ترجمتها إلى الفصحى ، مثلا :

dd in shty p n - 9 (Line 2)

كلمة « pn » اسم إشارة معناها هذا وهي تأتي بعد الاسم لا قبله . يقابلها في العامية « قال الفلاح ده » .

h3t pw irn shty pn r kmt (Line 7)

كلمة « h3 » تعنى نزل ، ويصبح المعنى في العامية أكثر مباشرة : الفلاح ده نزل مصر . كثيرا ما نقول في العامية « أنا نزلت مصر » أي سافرت إلى مصر .

mr n i iriit r f (Line 25)

تعاذلها بالعامية « العذاب اللي اتعمل فيه »

wrn wrw (line 55)

وتقابلها بالعامية « يا كبير الكبرا » هذا اللون من التفضيل شائع في العامية أكثر منه في العربية الفصحى مثلا « قاتل القتلا » . .

rdi k tw snw n III pn (Line 150)

ان كلمة « snw » تعنى الثانى ويمكن أن نقول بالعامية : خليك تانى التلاتة دول ، أى كن لهم شبيها .

nn is ib dns shr h1 (Line 209)

الترجمة الحرفية لكلمتي « isib » « خفيف القلب » والترجمة الحرفية « dns » « ثقيل » .
واذا ترجمنا هذه الجملة إلى العامية ، أصبح المعنى أكثر قربا للفهم : « مفيش راجل خفيف لكن في تصرفاته ثقيل » . أن كلمة ثقيل بالعربية لا تعطى معنى الرجل المتحكم في نفسه . .
هذه بعض أمثلة سريعة لعلها توضح العلاقة الوثيقة بين المصرية القديمة والعامية بالاضافة إلى بعض أوجه الشبه في تركيب الجملة .

(٥) المقصود بمملكة الموت .

(٦) يقصد « عندما يتركون سيدا ويذهبون إلى آخر » .

(٧) من المعروف أنه كان يتبع الاله التمساح وسيدة الوباء والمقصود بها الالهة « سخمت » رسلا أقرب

إلى الأرواح الشريرة منها إلى الأرواح الخيرة مهمتها نشر الفزع في صفوف أعداء الالهة .
(٨) حابى هو إله النيل .

(٩) « دجحوتى » أحد الالهة المصريين مشهور له بالحكمة والعدل .

(١٠) الثقل أى الوزن الذى تزن مقابله الأشياء .

(١١) الاله « أنوبيس » أحد آلهة عالم الموتى . والاحتمال الأكبر ان فكرة الموت تراود هذا الفلاح بعد

رحلة العذاب الطويلة مع الحاكمين ، ولهذا يريد أن يقول أنه بعد موته سيشكو هذا المدير إلى اله

الموتى « أنوبيس » طالما أنه لم يستطع أن ينال حقه العادل وهو على وجه الأرض .

أموت أولا أموت .. هذه هي المشكلة ..

المدلول الفلسفي

خلف لنا المصريون القدامى نماذج من أدبهم في مجالات مختلفة . والنص الذي نتعرض له اليوم مسجل على بردية رقم ٣٠٢٤ المحفوظة بمتحف برلين ، مكتوب باللغة الهيراطيقية وهي صورة مبسطة من الخط الهيروغليفي . وأول من قام بترجمة هذا النص « إيرمان » Erman سنة ١٨٩٦ ، ثم تلاه بعد ذلك مجموعة كبيرة من الدارسين^(١) الذين حاولوا أن يضيفوا أو يسخرجوا معنى جديدا . ورغم هذا نستطيع أن نقول أن النص مازال ينتظر من يحل كثيرا من طلاسمه .

ويحكي النص قصة الصراع بين الانسان ونفسه حول قضية الحياة والموت في صورة تبدو كأنها حوار : النفس^(٢) أغلب الوقت تجيب له الحياة وتثنيه عن الموت بكل طقوسه الجنائزية التقليدية . والرجل ييدي تبرمه بالحياة ورغبته في الموت . والواقع ان ما يبدو حوارا هو في جوهره « مونولوج » ، حيث يطرح الانسان على نفسه الصراع داخله : هل يموت أولا يموت ، هل يؤدّع أم يواصل حياته . ويذكرنا هذا المونولوج بمناجاة هاملت المشهورة : « أكون أو لا أكون هذه هي المشكلة » ، وإن كان على أرضية اجتماعية وتاريخية مختلفة .

ويختلف هذا النمط من التعبير جذريا عما يمكن أن نسميه بالأدب الرسمي أو

الشكلي ، حيث يسيطر على الكاتب التعبير عن عقيدة دينية أو سياسية ويختفى تقريباً الجانب الانساني الحي .

ويعود النص إلى المرحلة اللاحقة لانهايار الدولة القديمة ، أي أنه يعود إلى حوالي أربعة آلاف سنة وإنه لشيء يدعو إلى الدهشة أن يستطيع الانسان في تلك الفترة السحيفة من التاريخ أن يعبر عن شكه ، وأن يناقش قضية الحياة والموت بهذه الجرأة ، أن يتخلص تماماً من الاطار العقائدي الرسمي ، وأن يطرح تساؤلاته دون خوف أو وجل . ولا بد أن ينم هذا التفتح الفكري عن مناخ ثقافي وحضاري متطور ، رغم أن الصورة العامة عن المرحلة الوسطى الأولى التي أعقبت انهيار الدولة القديمة توصف بأنها مرحلة تدهور وانهايار^(٣) . والواقع أن هذا ليس هو النص الوحيد الذي يعبر عن جرأة في طرح افكار جديدة في أخطر قضايا الفكر المصري ألا وهي مسألة الحياة والموت ، بل هناك نصوص أخرى كـ « الفلاح الفصيح » و « تحذيرات حكيم مصري »^(٤) ، تميزت بجرأة في معالجة قضايا العدالة والعلاقة بين الحاكمين والمحكومين .

وربما تكمن أهمية هذا النص في أنه يبلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على مدى مراحل تاريخية مختلفة ، فالنفس في حوارها مع الرجل تدعوه لأن يعيش حياته وينعم بها ولا يستعجل الموت ، تدعوه لأن يتذوق طعم الوجود وأن يزهد في العدم .

ومن الأشياء الملفتة للنظر أن الرجل يؤسس زهده في الحياة ورغبته في الموت على تغير الأحوال الاجتماعية ، فالناس أصبحوا أشراراً . والخير اختفى من العالم ، والعدالة لم يعد لها مكان ، وهي فكرة تتردد في تواصل غريب^(٥) . إن هذه الأرضية الاجتماعية تعطي لفكرة الموت مفهوماً ملموساً وكأنه رغبة في التمرد والاحتجاج على

حياة قاسية . وتقرب هذا النص من كل النصوص المعاصرة له التي تنقد المظالم الاجتماعية وتدعو إلى عالم أفضل .

ولا يمكن أن نتجاهل أن هذا النص يقدم فكراً مقابلاً للفكر الدينى التقليدى المحافظ الذى يقوم على تقديس الطقوس الجنائزية . ان كثيراً من عبارات النص فيها استخفاف بفكرة الموت والخلود ، فرغم ما بناه مثلاً أصحاب الجاه والسلطان من اهرامات تخلدهم بعد الموت ، فقد كان مصيرها الزوال ، بل إن الموت يسوى بين الغنى والفقير فالكل مصيرهم العدم المجهول . وتمثل هذه الأفكار الوجه الآخر من الفكر المصرى القديم في مسألة الحياة والموت ، انها تحد لكل أساسيات العبادة الرسمية المصرية القديمة . إنها امتداد للصراع على أرضية فكرية . تبدو كأنها مجردة ، ولكنها تعكس كل أبعاد الصراع الاجتماعى .

وقد تعرض هذا النص لتفسيرات مختلفة من جانب الدراسين والمعلقين المختلفين . فلقد اعتقد « إيرمان » Erman أن جوهر العمل الشك في قيمة المراسيم الجنائزية . واعتبر « سويس » Suys أن محور النص هو الصراع بين الأفكار التقليدية حول المراسيم الدينية عن الحياة الآخرة والأفكار الشعبية التى يقتنعها أولئك الذين لم يكن من حقهم ممارسة هذه المراسيم . ويرى « شارف » Scharff ان الرجل وروحه يمثلان فلسفتين متعارضتين ، الرجل راغب فى الانتحار ومؤمل فى خلود مقدس ، أما روحه فتدعوه إلى الاستمتاع بالحياة واحتقار لكل الطقوس الجنائزية . ثم قدم « هرمان » A. Hermann وجهة نظر جديدة مؤداها أن فكرة الانتحار لم تخامر الرجل ، وليس لها أثر فى النص ، كل المشكلة أن الرجل كان مريضاً مرضاً قاتلاً ، ولهذا اعتبر « هرمان » العمل خياراً بين مفهومين عن الموت . وقدم « فايل » Weill مفهومه الذى يتلخص فى أن العمل ينبع من مفهومين عن الموت : الرجل الذى يبحث عن خلود دائم والروح غير المؤمنة التى تنكر تماماً الخلود . وجاء

« شيبجيل » ليقدم تفسيراً اجتماعياً للنص ، فهو يرى انه يصف انتحار قائد هبة ثورية ، وان كاتب النص هو تلميذ هذا المصلح الاجتماعى . ويميل « جاكيسون » Jacobsohn إلى التفسير نفسه فمن رأيه أن صاحب النص دفع إلى الانتحار تحت ضغط الأحوال المضطربة في البلاد ، وأن العنصر الجديد في هذا العمل هو إدراك أن الروح هى التى تملك تحديد مصير الانسان في العالم . ويرى « فرانتسيف » Frantsev ان هذا هو أقدم نص يكشف عن الصراع بين وجهة النظر المادية الباحثة عن اللذة في الحياة ، والنظرة الدينية المحافظة المثالية . واعتبر « س . هرمان » S. Hermann أن الحوار في هذا النص يهدف إلى التوفيق بين وجهات النظر التقليدية فيما يتعلق بالحياة بعد الموت والمفاهيم الجديدة عن الروح ، التى ظهرت في المرحلة اللاحقة لانحيار الدولة القديمة ، فقبل ذلك كان الاعتقاد أن الروح لا تشكل جزءاً من الانسان إلا بعد الموت ، ولكن بعد ذلك جاء الاعتقاد أن الروح تصاحب الانسان أثناء حياته على الأرض ، ومن هنا اللجوء إلى الحديث بين الانسان وروحه ، فهو ليس حيلة شعرية ، بل تعبيراً عن الروح الجديدة^(٦) .

هذه بعض المحاولات للوصول إلى دلالة النص ومغزاه وأن كنا نرى أنها تفيد في إلقاء الضوء على جوانب معينة فإن الوصول إلى فهم كامل مستقر يحدد المعالم للغة ولإمكانات التعبير ستسهل الاتفاق على تقييم عام للنص .

مقتطفات من النص

حتى لا أثقل على القارئ بكل الأجزاء الغامضة المبتورة ، فضلت أن أركز في الترجمة على الأجزاء الكاملة التى يسهل فهمها وتتبع أفكارها .

إن بداية النص مفقودة ، ولكن السطور الأولى تشير إلى أن الحوار بدأ بحديث النفس ثم تلاه جواب الرجل . ولقد حاولت في الترجمة ان لا أتقيد بحرفية النص ولكن دون إخلال بالروح العامة^(٧) .

« فتحت فمي لأجيب نفسي على ما قالته (٥) : هذا شيء أكثر مما أتحمله اليوم، فنفسي لا تريد أن تتبادل الرأي معي . هذا إفراط تعدى الحدود كأنها تتجاهلني . .

(١١) أنظر نفسي تضللني^(٨) ، ولكنني لا أستمع اليها ، تستدرجنني إلى الموت قبل أن يحين الميعاد ، وتلقيني على النار لتحرقني . .

إذا استمعت نفسي البريئة لي (٤٠) واتفق قلبها معي سعدت ، لأنني سأجعلها تصل إلى الغرب^(٩) ، كمن هو في هرمه وهناك من يتولى العناية بمدفنه . .

كوني شغوفة يا نفسي ، يا أختي يأتي ويثي الذي يقدم القرابين ويعتني بقبري يوم مواراتي التراب ، ويعد مرقدني في مدينة الأموات .

وفتحت نفسي فمها لتجيبني على ما قلت : إذا كنت تفكر في الدفن (٥٧) فهذا إيلام للقلب ، فمعه يأتي البكاء ، ويصبح الإنسان شقياً (٥٨) . إنه ينتزع الإنسان من بيته ويلقى به على أرض مرتفعة^(١٠) . أبداً تصحو لترى الشمس . إن بناء الجرائيت الذين شيدوا أروقة^(١١) في أهرامات متينة جيدة الصنع ، دمرت لوحاتهم التذكارية ، عندما أصبح البناء آلهة ، تماماً مثل ما حدث مع من ماتوا متهاككين (٦٤) على شاطئ النهر ، وليس هناك عائل يعتني بقبورهم . لقد تقاضى النهر ضريته (٦٦) ، وتقاضت الشمس ضريتها . معهم يتكلم سمك شواطئ الماء^(١٢) انصت إلى وأسمع ، فمن المفيد أن يسمع الناس (٦٨) . سر في ركاب اليوم السعيد ، وانس مشغولية البال

ثم يتلو ذلك مثلاًن تضربها النفس ، المثل الأول يتعلق بفلاح ينقل محصوله على القارب ، ورغم أنه نجا بعد عاصفة مفاجئة فقد ماتت زوجته وأطفاله في بحيرة موبوءة بالتماسيح ، ويبدى الفلاح أسفه وحزنه على الأطفال الصغار أكثر من حزنه على

زوجته « أنا لا أبكى من أجل الأم التي لا تستطيع أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ، اني مهتم باطفالها الذين ماتوا وهم في البيضة ، الذين رأوا وجه الاله التمساح قبل أن يعيشوا ». وربما كان المعنى هنا ان الأم عاشت حياتها فالموت نهاية طبيعية بالنسبة لها ، أما الأولاد فلم يعيشوا حياتهم ومن هنا حرموا من شيء هم أحق به من غيرهم ، وربما كان المغزى هنا أن الحياة لا بد أن تعاشر .

والمثل الثانى اكثر صعوبة في فهمه . رجل يطلب من زوجته وجبة صغيرة قبل العشاء ولكنها ترفض لأنها تحتفظ بالطعام لوجبة العشاء فيخرج الرجل يروح عن نفسه ثم يعود إلى البيت . ورغم أن التفاصيل في هذه القصة محيرة ، فربما كان المقصود أنه لا يليق بالانسان أن يطلب مالا يستطيع الحصول عليه . أو ربما يكمن المغزى في أن لا يتعجل الانسان نهايته على أية صورة من الصور .

ثم يبدأ بعد ذلك حديث الرجل إلى نفسه :

« وفتحت (٨٦) فمي لأجيب نفسى على ما قالت :

انظري ! إن اسمي مكروه

انظري ! اكثر من رائحة كواسر الطير (١٣) .

في يوم صيف والسماء ساخنة

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! اكثر من رائحة السمك

(٩٠) في يوم صيد والسماء ساخنة (١٤)

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! اكثر من رائحة بط

اكثر من رائحة أجمة تسكنها طيور مائية

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! اكثر من رائحة صيادين

اكثر من شقوق المستنقعات حين يصطادون

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! اكثر من رائحة التماسيح

أكثر من الجلوس على الجسور الرملية التي تكثر فيها التماسيح

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! اكثر من امرأة

يقولون عنها كذبا « انها مع رجل » (١٥)

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! اكثر من فتى فتى

يقولون عنه أنه أسلم نفسه لخصمه

انظري ! اسمي مكروه

انظري ! « اكثر من » (١٦) من مدينة يحكمها ملك

تغلي بالتمرد عندما يستدير بظهره (١٧)

مع من أتكلم اليوم

الانخوان شر

واصدقاء اليوم بلا حب (١٨)

مع من أتكلم اليوم

القلوب سلاية

والكل يستولي على متاع جاره

مع من أتكلم اليوم

الوداعة انتهت

ورجل العنف حط في كل مكان

مع من أتكلم اليوم

الرجال قانعون بالشر

والطيبة مهملة في كل مكان

مع من أتكلم اليوم

بدلاً من أن تثير تصرفات الرجل السيئة غضب الإنسان

تدعو أفعاله الشريرة إلى الضحك

مع من أتكلم اليوم

الناس ينهبون

وكل إنسان يسرق جاره (١٩)

مع من أتكلم اليوم

صانع الشر صديق صدوق

والأخ الذي تعامل معه الإنسان أصبح عدواً

مع من أتكلم اليوم

لا أحد يذكر الماضي
وليس هناك الآن اهتمام بأعماله
مع من أتكلم اليوم
الانحوان شر
والناس تتعامل مع الغرباء بحثاً عن حب
مع من أتكلم اليوم
الكل يشيح بوجهه
والواحد يتطلع متسائلاً إلى أخيه (٢٠)
مع من أتكلم اليوم
القلوب نهاية
وليس هناك قلب يمكن للإنسان أن يعتمد عليه
مع من أتكلم اليوم
ليس هناك أناس عادلون
والأرض متروكة لصانعي الشر
مع من أتكلم اليوم
يفتقد المرء الصديق الوفي
ويلجأ الناس إلى إنسان مجهول يشكون له
مع من أتكلم اليوم
ليس هناك إنسان راض

ولم يعد موجوداً ذلك الانسان الذي كان الواحد يمشى معه

مع من أتكلم اليوم

أنى مثقل بالمتاعب

لافتقادی صديقاً حياً

مع من أتكلم اليوم

الشر الذي يطوف العالم . .

لا نهاية له

الموت أمام عيني اليوم

كمن كان مريضاً وشفى

كالانطلاق بعد فترة من الحبس

الموت أمام عيني اليوم

كرائحة شجرة المر

كالجلوس تحت شراع في يوم عليل النسيم

الموت أمام عيني اليوم

كشذى زهرة اللوتس

كالاستلقاء على شاطئ أرض الشمال

الموت أمام عيني الآن

كطريق مطروق (٢١)

كرجال عائدین إلى الوطن بعد حرب

الموت أمام عيني الآن
كالسقاء وقد أصبحت صافية
كرجل (يقول) للباحث ما لم يعرفه
الموت أمام عيني الآن
كرجل يحن إلى بيته
بعد سنوات من الأسر

وقالت نفسي لى (١٤٨) : إرم الشكوك بعيداً يا رفيقى وأخى . قدم القرابين على
المذبح (٢٢) ، وتمسك بالحياة كما قلت لك . فلترغبني هنا (١٥١) وتخل عن
الغرب ، ولا تتطلع إلى الغرب إلا عندما يذهب الجسد إلى الأرض ، اهبط بعد أن
تصبح مجهداً وبعدها تعيش سوياً » .

وبعدها بسطور قليلة مماثلة ينتهى هذا النص الذي يلقي الضوء على الصراع
الأزلي داخل النفس الانسانية حول قضية الحياة والموت .

ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من الأفكار التي وردت في هذا النص حول الحياة
الآخرة ودلالاتها ، وحول العلاقة بين الوجود والعدم ، تردت في أعمال كثيرة أهمها
الأغاني التي تعرف باسم أغاني عازفي القيثارة ، والتي تحت الإنسان على أن يعيش
حياته وألا يتعجل الموت ، فما وراء الموت مجهول .

وأقدم هذه الأغاني المعروفة لنا تعود إلى الدولة الوسطى ، وهي بصورة أو أخرى
معاصرة في نشأتها للروح الداعية إلى الاستمتاع بالحياة والشك في حياة أخرى التي
نلمسها في نص « حديث انسان مع نفسه » وتقدم هنا هذه الأغنية التي تعود إلى عهد
الملك « انتيف » في بداية الدولة الوسطى أو قبلها بقليل ، لتعرف على السمات
المتشابهة :

إنه لسعيد هذا الأمير الطيب
الموت قدر شفق
جيل يمر
وجيل يبقى
منذ أيام الأسلاف
الآلهة الذين كانوا في الماضي مستريحون في قبورهم
النبلاء المباركون مدفونون أيضا في قبورهم
ولكن بناء القبور
ضاعت مع الزمن أماكنهم
ماذا بقي بعدهم
لقد سمعت كلمات « أمحوتب » و « حارديف » (١)
الذين تنشد أقوالهم بالكامل
أين مثواهم ؟
لقد تساقطت جدرانهم
وضاع مأواهم
لا شيء يأتي من هناك
ليخبرنا بأحوالهم

(١) الحكيمان الشهيران اللذان ينتميان إلى المملكة القديمة وقد رفعهما المصريون إلى مرتبة الآلهة .

ليخبرنا بما يحتاجونه
ليهدىء قلوبنا
حتى نذهب إلى حيث ذهبوا
من هنا أفرح في قلبك
النسيان يفيدك
إمش وراء قلبك طالما أنت حي
ضع المر على رأسك
ارتد الكتان الناعم
طيب نفسك بالزيوت التي هي للآلهة
استجمع أفراحك
إمش في طريق قلبك وسعادتك
إصنع على الأرض الأشياء التي يحبها قلبك
وعندما يأتيك يوم النحيب
فصاحب القلب المجهد^(٢) لا يسمع نحيبهم
ولا ينقلد البكاء الإنسان من الحفرة
إفرح . . .

(٢) المقصود هنا هو الآلهة « أوزيريس » .

إرجع إلى :

Lichteim, M., 1973, Ancient Egyptian Literature, pp. 196-197, London.

لا تتعب من الفرح ..
انتبه ، لا أحداً مسموح له أن يصحب متاعه معه
انتبه ، لا أحداً يذهب ويعود مرة أخرى .

مراجع وملاحظات

Williams, R.J., 1962, < Refections on the Lebensmüde > , JEA 48 , (١) pp.49 - 56, London .

Barta, W., 1969, Das Gespräch eines Mannes mit seinem Ba (MÄS 18), pp. 126 - 128, Berlin .

ثم الدارسة الحديثة التي قدمها Goedicke

Goedicke, H., 1970, The Report about the Dispute of A Man with his Ba, Battimore and London .

(٢) إحدى الكلمات المستخدمة ببتعبير عن النفس أو الروح في اللغة المصرية القديمة هي كلمة «باء»

المستخدمة في هذا النص . ومن الصعب تقديم تعريف محدد متفق عليه للدلول « الباء » ، خاصة وأن المفهومات الدينية يعتمدها التغيير وفقا لتغير الظروف ، ففي البداية اقتصر استخدام كلمة « الباء » على الملك ، ثم امتد استخدامها حتى شمل عامة الناس باعتبارها كائنا يحفظ طاقة الموتى ، فهي لا توجد أو تمارس عملها إلا بعد الموت ، وتتخذ شكل طائر .

ولكن من خلال هذا النص نستطيع أن نستشف ان «الباء» تعني النفس الانسانية اثناء وجود الانسان على الأرض ، وتعني تجسده بعد الموت . وقد اخترت في ترجمتي كلمة « نفس » لأنها أقرب إلى المعنيين .

(٣) ارجع إلى مقال « محاولة لفهم تاريخنا السياسى والاجتماعى القديم » : « فكر » ، العدد الخامس مارس سنة ١٩٨٥ .

(٤) فيما يتعلق بقصة « الفلاح الفصيح » ارجع إلى مقال « ما عدت مصر صوتا يحتاج » : « فكر » ، العدد الثالث سنة ١٩٨٤ ، وفيما يتعلق بموضوع « تحذيرات حكيم مصرى » ، ارجع إلى « فكر » العدد الخامس ، المقال الذى سبق ذكره .

(٥) يزخر أدبنا بنماذج كثيرة تصور هذه الظاهرة ، كيف أصبح الاشرار سادة ، وكيف ضاعت العدالة. تأمل على سبيل المثال النموذج الذى قدمه أحمد رشدى صالح فى كتابه «الأدب الشعبى» الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ، ص ٩٦ :

« سبع الفلا دخل الغاب وحمل المم
والفار بنى له جنينه وردها ينشم
والعم عملوه بداية والبداية عم
تأخر ولاد السبوع وتقدم ولاد الكلب تحكم
دا الكلب لما حكم قال له : الأسد يا عم »

(٦) Williams, R.J., 1962, op. cit, pp. 49 -56 .

(٧) الأرقام بين السطور هي أرقام النص الهيروغليفي لمن يريد الرجوع إلى النص الهيراطيقي أو الهيروغليفي .

ولمن يريد أن يلم بشكل سريع بالخلافات بين الترجمات المختلفة عليه أن يرجع إلى : Goedicke, H., 1970, op. cit.

(٨) أقدم هنا بعض أمثلة محدودة على الخلافات في الترجمة ويمكن تتبعها في الكتاب سابق الذكر يترجم Faulkner كلمة « thi » < يضلل » ويترجمها Scharff وآخرون « يهاجم » ويترجمها Goedicke « يعصى » .

(٩) يقدم Goedicke ترجمة مختلفة للجزء الأول معتمداً على قراءة مختلفة للنص : « إذا استمعت روي لي ، تلك الرفيقة المهمة » .

المقصود « بالغرب » عالم الموت

(١٠) معتمداً على فهم آخر للعلاقة النحوية بين الكلمات يقدم Goedicke ترجمة مختلفة : « يتزع الانسان من بيته المهجور على الأرض المرتفعة » .

(١١) وفقاً لاختلاف في قراءة كلمة « shw » أو « Kn » قدم Erman وآخرون « أروقة » واعتبرها Goedicke فعلاً بمعنى « أتم » وجاءت ترجمته : « شيدوا وأتموا الأهرام . . »

(١٢) Sharff وآخرون من بينهم Goedicke يقدمون ترجمة أخرى : « ويخبرهم السمك بحدود الماء »

(١٣) يختلف المترجمون بين « كواسر الطير » و « براز الطير المتساقط »

(١٤) يقدم Goedicke ترجمة مختلفة « أكثر من الحصول على سمك ميت » معارضا أغلب الترجمات .

(١٥) المقصود طبعاً « مع رجل آخر » غير زوجها .

(١٦) الاقواس [] تعبر عن أن الكلمات داخلها مضافة في الترجمة .

(١٧) بناءً على تفسير نحوي يقدم Goedicke ترجمة أخرى : « ... أكثر من شاطئ يعيش فيه تمساح ملعون سيء ، ظهره مكشوف » .

- (١٨) يقدم Goedicke ترجمة أخرى « ومن بين أصدقاء اليوم لا يوجد إنسان مرغوب فيه »
- (١٩) يقدم Goedicke ترجمة مغايرة : « طالما هناك معاصي فكل إنسان يخاف خصمة » القانوني .
- (٢٠) من فهم مختلف لعانى الكلمات وتركيب الجمل يصل Goedicke إلى الترجمة التالية :
- « لما كانت الآراء قد أصبحت بالية
فلكل إنسان وجهة نظر متدنية عن وجهة نظر إخوته »
- (٢١) تختلف هنا ترجمة Goedicke : « كطريق غسلته الأمطار »
- (٢٢) وهنا أيضاً : « وأنت مستمر على اللهب » .

الشعر

لمحة عن الشعر

لاجدال في أن مصر سلكت طريقها الخاص في التعبير الشعري ، فهي لم تعرف الملاحم كما عرفتھا اليونان بل جاء الشعر تعبيراً عن قضايا شغلت المصري القديم ربما بشكل متميز عن شعوب وحضارات أخرى . ولما كانت قضية الموت والحياة هي أحد محاور التفكير المصري القديم ، فقد جاء الشعر تعبيراً عن الأحاسيس والمشاعر التي تثيرها هذه القضية ، ولهذا كانت نصوص الأهرام وما تحويه من أشكال مختلفة من التعبير الشعري بداية على هذه الطريق .

ولكن المصريين القدماء لم تشغلهم قضية الموت فحسب بل كتبوا في موضوعات أخرى ، كتبوا في الحب ، وغنوا أثناء العمل ، وفي احتفالاتهم الفرحة والحزينة ، وابتهلوا ومجدوا آلهتهم شعراً . لقد جاءت أشعارهم تعبيراً عن الجوانب المختلفة من حياتهم^(١) . وربما يتبادر إلى الذهن سؤال : كيف نميز بين شعرهم ونثرهم ؟ كيف نحدد أن هذا النص شعر أو نثر ؟ وهذه مسألة ليست بسيطة ، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف الساكنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة . ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد للكلمة ، وتصبح مقاطع الكلمة مجالا للتخمين ، وفي أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطي ، لأن كلمات كثيرة من القبطية تعود إلى المصرية القديمة ، وفي القبطية نظام كامل من الحروف المتحركة والساكنة .

ولما كان من الصعب الاعتماد على النطق لتحسس موسيقى الكلمات والأوزان الشعرية ، فقد ظهرت آراء كثيرة تناقش هذا الموضوع لتحديد ما هو شعر وما هو نثر (٢) . ولعل « فشت » Fecht هو أكثر علماء المصريين تعرضا لهذا الموضوع ، وهو يرى علاقة ثابتة بين المعنى والموسيقى الشعرية ، فهناك كلمات مفردة أو مجموعة من الكلمات تحمل تركيزا خاصا كالأفعال والأسماء والمفعول المباشر ، ويمكن اعتبارها لهذا السبب ذات دلالة موسيقية خاصة . ولكن هذا الرأي يمكن أن يقودنا إلى اعتبار كل الكلمات المصرية القديمة لونا من الشعر ، ولهذا تعرضت آراء هذا الكاتب للنقد . لا جدال في أن قضية الموسيقى والأوزان في الشعر المصرى القديم مسألة صعبة ، ولكن هناك بعض التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لونا من الفارق بين الحديث السردى الواقعى واللغة الشعرية التى تعتمد إلى التلوين والتنغيم فى المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والمحسنات الأدبية .

ونلاحظ أيضا فى كتابة بعض أنماط الشعر ملامح خاصة مميزة ، فمثلا فى قصائد الحب المستمدة من بردية « تشتر بتى » Chester Batty نجد أن كل قصيدة تبدأ بكلمة « حوت » ويمكن ترجمتها بكلمة بيت بمعنى البيت الأول والبيت الثانى وهكذا ، وكلمة بيت هنا تعنى القصيدة كلها لا بيتا منها .

ونلاحظ أيضا دوائر حمراء ، من المرجح أنها تستخدم لتحديد نهاية البيت الشعرى . فضلا عن أن القصيدة تبدأ وتنتهى بنفس الكلمة ، فمثلا لو بدأت القصيدة بكلمة « أختى » انتهت بنفس الكلمة .

ولما كنت لا أطمع فى أن أعطى أكثر من فكرة سريعة عن الشعر المصرى القديم الذى تعود بداياته الأولى إلى حوالى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، فسوف أركز فى عرضى على أنماط معينة كأشعار الحب والشعر الدينى وأغابى التأمل فى مبدول

الحياة، تلك الأغاني التي عرفت باسم « أغاني عازفي القيثارة » ، ثم أغاني العمل .
أما الشعر الجنائزى فأفضل معالجته بصورة مستقلة .

الحب في الشعر المصري القديم :

قد يبدو للوهلة الأولى أن المصريين القدماء ، لكثرة ما شغلوا بالموت ، عزفوا عن الحياة ، ولكن أشعارهم القليلة المتبقية في هذا المجال تعطينا لمحة عن معاشة الحب ومعاناة الحبيب مع رقة في التعبير . وهذه بعض القصائد مأخوذة عن بردية « تشستر بتي » (٣) . إن الترجمة هنا لا تعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصري القديم مع الأخذ في الاعتبار الترجمات المختلفة ، والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيرا صعوبات النصوص الثرية .

القصيدة الأولى :

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| أخت (٤) لا مثيل لها ، فريدة . | ذراعها أروع من الذهب . |
| أكمل من كل البشر . | أصابعها كزهر اللوتس . |
| تأمل : كالنجمة المعبودة تصعد . | ردفاها متدليان ، خصرها نحيل . |
| في بداية عام جديد . | سيقانها تكشف عن جمالها . |
| في تألقها تفوق الكل ، بشرتها متوهجة . | مشيتها حلوة عندما تخطو على الأرض . |
| جميلة عيونها ، ترى ما حولها . | استولت على قلبي لما احتضنتني . |
| حلوة شفتاها ، تتكلم . | تلوى عنق الرجال . |
| ولا كلمة واحدة أكثر من اللازم . | مبهورين بروقيتها . |
| عنقها طويل ، حلمتها ت برق . | سعيد من يحتضنها . |

شعرها يا قوتي .

القصيدة الثانية :

على صوت الأخ يتألم قلبي

يعتريني المرض

هو جار بيت أمي

ولا أستطيع الذهاب إليه

.....

بضطرب قلبي عندما يذكرونه

فقد استولى على حبه

تأمل : إنه بلا قلب

وأنا مثله

القصيدة الثالثة :

إقترب قريبا من بيته

ورأيتُ بابه مفتوحا

أخى واقف بجانب أمه

مع إخوته وأخواته

أستولى حبه على قلوب أهل الأرض

كأنه فتى الفتيان مفعم بالرغبة .

ما عرف رغبتى أن احتضنه .

ولا كان أرسل لأمي

أنا مكتوبة لك يا أخى

كتبتى لك الذهبية (٥) بين النساء

تعال حتى أرى جمالك

ويفرح بك أبى وأمي

وكل الناس مرة واحدة

بك يفرحون يا أخى

.....

لدخلت عندئذ في الوقت المناسب

أيتها الذهبية حطيتها في قلبها

حتى أسرع إلى الأخ

وأقبله أمام أقرانه

ولا أبكى خوفا من أحد

فتى رائع لا مثيل له

أخ فى أخلاقه فاضل

رأى وأنا أمر

كنت أنا وحلى الفرحانة

كم كان قلبى بالسرور مغتبطا

فقد رأى أخى

آه لو عرفت أمك ما فى قلبى

القصيدة الرابعة

سبعة أيام منذ البارحة لم أر الأخت

تسلل المرض لى

كل أعضائى أصبحت ثقيلة

نسيت جسمى ، جسمى أنا

ما أقوله هو ما يعطينى الحياة

اسمها يتشلىنى

رسلها عندما يجيئون ويذهبون ،

هذا ما يمنحنى الحياة .

الآن أحسن من كل الأدوية

بل أفرح لأنهم يعرفون

أنك تعرفنى

سأقيم مهرجانا من أجل آلهتى

قلبى يرغب فى الانطلاق

حتى يرانى أخى بالليل

كم يكون الإنسان سعيدا عند مروره

لو جاء كبار الأطباء إلى

ما فرح قلبى بدوائهم

أما السحرة فلا طريق إليهم

لا أحد يعرف مرضى

شفائى فى مجيئها من بعيد

أراها أصح

تفتح عينيها لى يصبح جسدى قويا

تكلمنى أصير فتيا

أضمرها يتقشع الشر بعيدا عنى

أهم من كل كتب السحر (٦)

لكنها تركتني سبعة أيام .

.....

ويهمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصرى القديم وأدبنا الشعبى فى الصورة والإحساس . ولعل المقاييس الجمالية للفتاة الحلوة فى القصيدة الأولى لا تبدو غريبة علينا ، العنق ، الثديان ، الشعر ، الذراع ، والأصابع ولعل معاناة الحبيبة فى القصيدة الثانية وما فعل بها الحب شىء مألوف فى أشعارنا الشعبية ، والعلاقة بين البنت وأمها ، فهى القرينة إليها فى مثل هذه اللحظات ، هى أيضا تقليد مألوف فى أدبنا الشعبى .

وفى القصيدة الثالثة نجد التداعى بين الحبيب والبنت والباب والأم ، وهى نغمات شائعة فى أغانينا الشعبية أو ما ينحو منحأها ، كما فى أغنية : « يامة القمر على الباب » . وفى القصيدة الرابعة تلوينات كثيرة تقفز إلى ذاكرتنا عندما نقرأ كلمات مثل رقم سبعة ، مرض الحب ، الأطباء المعالجين ، السحرة وقدراتهم ، الحب وسحره عندما يلتقى الحبيبان ، كل هذه الأفكار مازالت تتردد فى أغانينا الشعبية ، ونحس أنها امتداد طبيعى لما كان يعيشه ويعانيه المصريون القدماء .

بل إن الأوصاف التى نطلقها على الحبيبة : ثدياها كالرمان وخدودها كالتفاح ، تعود بنا إلى الورااء آلاف السنين ، فهذه قصيدة تقارن فيها شجرة الرمان بين ثمرتها والحبيبة ، تقول (٧) :

ثمرتى مثل فمها ، مذاقها بنفس الدرجة

حبأتى مثل أسنانها

شكلى مثل ثدييها

.....
ومرة أخرى المقارنة بين الشعر الأسود والليل (٨) :

الحلوة ، الحلوة في الحب

الحلوة ، الحلوة في الحب في عيون الملك

الحلوة ، الحلوة في الحب في عيون الرجال

سيدة آلهات الحب في عيون النساء

إبنة ملك ، حلوة ، في الحب

أجمل النساء ، فتاة لم ير مثلها الانسان

شعرها أسود من سواد الليل .

الشعر الدينى :

لقد تغنى المصريون القدامى بألحنتهم وعبروا عن مشاعر الحب والامتنان والتعبد لهم ،
وسأعرض هنا لفقرات من نشيد « آتون » الذى يجسد أفكار الثورة الدينية التى تمت
أيام اخناتون عندما أصبح قرص الشمس أو الشمس الإله الوحيد فى الديانة
المصرية (٩) :

فى كمال تشرق فى أفق السماء

آتون الحى الذى بدأت (به) الحياة

عندما تشرق فى الأفق الشرقى

من كمالك تمتلئ البلاد كلها

.....

أنت بعيد ورغم هذا فأشعتك فوق الأرض
أنت على وجوههم ولكن لا يعرفون عندما ترحل
عندما تستريح في الأفق الغربي
تصبح البلاد ظلاما كأنها في موات
ينام الناس في مخادعهم ، رؤوسهم مغطاة
لا ترى العين أختها
لو سرق من تحت رؤوسهم كل ما يمتلكون
ما أحسوا
إنه الوقت الذي يخرج فيه الأسد من عرينه والأفعى تلدغ
فالظلام غطاء
الأرض في صمت فصاتها
يستكين في أفقه
لكن عندما يطلع النهار تشرق في الأفق
تسطع كآتون أثناء النهار
تطرد الظلام ، تطلق أشعتك
تصبح الأرضان (١٠) في مهرجان

في يقظة وحركة

.....

الأغنام راضية بما ترعى
الأشجار والنباتات تنمو
الطيور على أعشاشها تطير
أجنحتها مفرودة تسبح (ب) روحك
الماعز تقفز على أقدامها
كل ما يطير ويصعد
يحيا عندما تنهض من أجلكم
القوارب تبحر شمالا وجنوبا
فكل طريق مفتوح عند صعودك
تقفز الأسماك في النهر أمام وجهك
عندما تسطع أشعتك في البحر .
لقد وضعت البذرة في المرأة
وجعلت للرجل نقطة
من يطعم الطفل في رحم أمه
من يهدئه ويضع نهاية لصراخه

أنت الغذاء في الرحم
تهب التنفس وتطعم كل من جاء إلى الوجود
وعندما يتزل من الرحم ليتنفس
يوم أن يولد
تفتح فمه تعطيه ما يحتاج
ما أكثر ما صنعت
رغم أن صنائعك لا ترى
أيها الإله الواحد لا شريك لك
لقد خلقت الأرض كما أردت
عندما كنت وحدك قبل
البشر والأغنام والماعز
وكل كائنات الأرض التي تمشي على أقدامها
وكل كائنات الهواء التي تطير بأجنحتها .
أغاني عازفي القيثارة :

أغاني عازفي القيثارة-(١١) لون من الشعر يدور حول قضية الحياة والموت . إن أغلب المادة التي اعتمدنا عليها مستمد من رسوم جنائزية في المقابر تصور الميت وبجانبه عازف القيثارة يعزف على قيثارته ، وفي أغلب الأحوال نجد الأغنية . والشئ الملاحظ أنه في أغلب الرسوم يصور عازف القيثارة على أنه ضريح ، ولعل هذا

يذكرنا بمن يقرأون آيات من القرآن بين مقابر الأموات في حياتنا الحديثة ، ولقد ثار جدل طويل (١٢) حول طبيعة هذه الأغاني : هل هي تعبير عن اتجاه الحادى ، أم هي تعبير عن منحى جنائزى ، أم هي خليط من اتجاهات مختلفة ؟ والواقع أننا نستطيع أن نميز بين أغان تدعو إلى المرح مع التذكرة بالموت ، وأغانى جنائزية تعود إلى أصول دنيوية ، وأغان لها منحى إلحادى ، وبكائيات جنائزية مبعثها الشك .

إن هذا التباين . يشككنا فى الإطار الدينى البحت لهذه الأغاني ، إذ أنها تعكس نمطا من التفكير لا يتسم بالجمود أو الثبات أو التثبيت بقيم دينية ، بل هو نمط يتسع لاتجاهات مختلفة : فيها التشكيك فى الحياة الآخرة ، فيها الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة قدر المستطاع ، فيها الحزن لما سيأتى أو الفرح للحظة الحاضرة . إن هذا التباين يدعونى إلى اعتبار أغاني عازفى القيثارة رغم المسحة الدينية لونا من الأدب الشعبى الصاعد المتميز عن الأدب الرسمى والأدب الدينى ، له مقوماته الخاصة . وليس أدل على ذلك من أن شخصية المغنى شخصية بعيدة عن الإطار الدينى ، شخصية شعبية أقرب إلى الراوى فى الأدب الشفاهى .

ولعل من السهل تلمس التباين فى مضمون هذه الأغاني من استعراض بعض النماذج :

الأجساد تتلاشى منذ أيام الاله

أجيال جديدة تحل محلها

« رع » يطلع فى الفجر

« آتون » (١٣) يذهب ليستريح فى الجبل الغربى .

يلد الرجال

تحمل النساء

كل أنف تستنشق الهواء

يأتى الفجر ، وأولادهم ذهبوا إلى مقابرهم

فلتفرح أيها الأب المقدس

هنا نلاحظ الاستخفاف بالموت ، وأن كل شيء إلى زوال ، بينما فى أغنية أخرى

نرى تمجيد الموت واعتباره حقيقة لا مفر منها :

لقد سمعت هذه الأغاني فى مقابر القدماء

تحكى وتمجد الدنيا

تخط من شأن الآخرة

كل سلالتنا تستريح هناك منذ أقدم الأيام

كل من سيولدون ملايين بعد ملايين

يأتون إلى هنا كلهم .

بل نرى فى قصيدة أخرى التركيز على الطقوس الدينية وأهميتها بالنسبة للميت :

أيها الأب المقدس ، روحك تتقدم

تابوتك يسير

« أنويس » (١٤) يضع يديه عليك

الأختان (١٥) تحتضانك .

من هنا يمكن القول إن أبرز ما يميز أغاني عازفي القيثارة أنها لون من الأدب الشعبي حول قضية الموت والحياة .

أغاني العمل :

ليس من الغريب أن تكون الأغنية عاملا مخففا من العمل ومتاعبه ، وأن يكون إيقاعها عنصر تشجيع للعامل على أن يستمر في بذل الجهد . ولكن الشيء المؤسف أننا لا نملك عن الحياة الشعبية في مصر القديمة وآدابها إلا القليل ، فلقد ضاع مع الزمن الكثير ، والقليل المتبقى ليس إلا مفاتيح لأغاني عمل شعبية لا تعطى إلا إشارات سريعة (١٦) .

ولقد كانت رسوم المقابر التي تصور الحياة بمظاهرها المختلفة من زراعة وصناعة هي المادة الأصلية التي لفتت نظر العلماء إلى هذا الجانب من الحياة المصرية . إن مناظر بذر الحبوب والحصاد والرعى وعصر العنب والصيد وحمل المحاصيل تصاحبها كلمات أو جمل يظن أنها بدايات لأغاني عمل . قد تكون الفكرة مقبولة ولكن إثباتها شيء صعب ، لأن الكلمات القليلة أو الجمل القليلة التي تصاحب بعض المناظر قد تكون مجرد تعليق أو وصف لما يجري . ولكن في بعض الحالات قد تحمل الجمل المصاحبة على الاعتقاد بأننا أمام أغنية أو على الأقل جزء منها .

ومن البقايا الباقية كلمات أغنية للرعاة (١٧) :

أيها الراعى من الغرب أين المحبوب

أيها الغرب أين الراعى ، الراعى من الغرب

الراعى في الماء تحت السمك

يتكلم مع الأسماك .

.....

ومن كلمات أغنية من أغاني الحصاد (١٨):

ادرسوا ادرسوا يا أبقار

ادرسوا ادرسوا

التبن طعامكم

والقمح لأسياذكم

لا تجهدوا قلوبكم

فالدنيا حلوة ولطيفة

ومن كلمات أغنية الحمالين الذين يحملون القمح فوق المراكب (١٩):

هل كتب علينا أن نحمل طيلة اليوم الشعير والقمح الأبيض .

لقد امتلأت الشون (٢٠) وفاضت

وتكروم الحصاد أمام أبوابكم

المراكب محملة ومشحونة

والقمح فاض هنا وهناك

وما زالوا رغم هذا يسوقوننا

هل قلوبنا من حديد ؟

هذه بعض نماذج قد تكون مبتورة ولكنها على أية حال تعكس قدم أغاني العمل

في مصر ، وربما لو كانت المادة متكاملة بعض الشيء لسمحت لنا بمقارنتها بالتراث الشعبي في هذا المجال .

ومن الأشياء التي تدعو إلى الملاحظة أن أغلب أغانيهم وخاصة أغاني العمل يتقاسم كلماتها مغن وكورس ، وتدور على صورة حوار ، وهذا ليس غريبا عن أغاني العمل في تراثنا الشعبي الحديث .

لقد عبر المصريون القدماء من خلال الشعر عن مختلف مظاهر الحياة من حولهم وعن أحاسيسهم ومشاعرهم في اللحظات المختلفة وجاء التعبير في أغلبه بسيطا سلسلا ، والمعاني في أغلبها لا تبدو غريبة علينا .

وربما يمكننا هنا في مجال الشعر ، أن نتحسس التلقائية والروح المباشرة للشعب المصري دون الخضوع لقيود الأدب الرسمي أو إحكامه .

مراجع وملاحظات

(١) مازالت الدراسات عن الشعر المصري القديم محدودة ، ويمكن الرجوع على سبيل المثال إلى الكتب التالية :

Müller, W. M 1899, Die Liebespoesie der alten Agypter, Leipzig.

Gardiner, A. H., 1931, The Library of A, Chester Beatty, The Chester Beatty Papyrus No, I, London,

Gilbert , 1989, La poesie égyptienne, Bruxelles.

Schott, S., 1950, Altägyptische Liebeslieder, Die Bibliothek der alten welt, zurich,

Hermann, A., 1959, Altägyptische Liebesdichtung, Wiesbaden.

(٢) إرجع إلى :

Lichtheim, M., 1971 - 2, < Have the principles of Ancient Egyptian Metrics Been Discovered > < JARCE 9. pp. 103 - 110 . Princeton.

وتتبع الدراسات المختلفة التي ذكرتها الكاتبة .

Gardiner, Op. Cit, pp, 27 ff,

(٣)

(٤) كلمة أخ وأخت مرادفة للحبيب والحبيبة في اللغة المصرية القديمة . وتميز اللغة العربية الفصحى بين كلمتي الأخ والحبيب ، وإن كانت العامية تتسع لمعان كثيرة مستمدة من كلمة « أخويا وأختي » .

(٥) الذهبية « أحد ألقاب » « حاتور » وهي تلعب دوراً قريباً من آلهة الحب .

(٦) الكلمة المستخدمة تعني الكتب ، ولكن المقصود هنا كتب السحر فقد اعتقد الناس أن السحرة والأطباء لديهم القدرة على تقديم الشفاء .

Müller, Op. Cit. P. 38

(٧)

Müller, Op. Cit. P. 44.

(٨)

Davies, N. de. G., 1908, The Rock Tombs of El Amarna, part VI, p. 29, pl (٩)

تتبع الترجمات المختلفة التي ذكرها :

Gilbert, Op. Cit, P. 34.

(١٠) المقصود هنا مصر العليا والسفلى .

(١١) نمط قديم من الشعر المغنى ، ارجع الى :

Lichtheim, M. 1945, < The Songs of the Harpers > JNES. 4. pp. 178 ff.

Chicago .

(١٢) ارجع على سبيل المثال إلى المقال التالى حول نفس الموضوع :

Wente, F., 1962, < Egyptian Make Merry Songs Reconsidered > JNES 21, pp, 118 - 128, Chicago .

(١٣) « رع » و « أتوم » أسماء إله الشمس في صعوده وهبوطه .

(١٤) « أنوبيس » إله المراسيم الجنائزية .

(١٥) الأختان هما « إيزيس » زوجة أوزويريس و « نفتيس » أخته .

Brünner - Traut, E., 1975, < Arbeitslieder > Lexikon der Agyptologie, (١٦) Band i, Cols. 378 - 385, Wiesbaden .

Kaplony, P., 1969, < Das Hirtenlied und seine funfte Variante > Chro-(١٧) nique d' E'gypte, Tome XLIV, No, 87. pp, 27 - 59, Bruxelles .

Brunner - Traut, Op Cit, Col, 382. Tylor, J . J. & Griffith, 1994, The (١٨) Tomb of Paheri at El Kab, Pl. 3, London .

Taylor & Griffith, Op, Cit. Pl. 3.

(١٩)

(٢٠) في لغتنا العامية كلمة « شونة » بمعنى مخزن الغلال ، وهى قريبة فى النص من الكلمة المصرية القديمة " Snwt " التى تعطى نفس المعنى .

أدب الحكمة

أدب الحكمة

يحتل أدب الحكمة مكاناً مرموقاً في الأدب المصرى على طول تاريخه الطويل . إن . الأقوال الحكيمه تلخيص مركز لموقف من الحياة وتعبير عن تجربة إنسانية ، وهى لهذا أقرب إلى الأحكام العامة منها إلى أى شىء آخر . والشىء الملاحظ فى مصر أنه بقدر انتشار أدب الحكمة وتميز دوره بقدر ضآلة القوانين التى تنظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وليس من الغريب أن الأنظمة التى اعتمدت على سطوة الملك حتى درجة التآليه تجاهلت القوانين التى يمكن أن تلعب دوراً فى الحد من سيطرة الحاكم الفرد . وتعود نصوص الحكمة التى لدينا إلى الدولة القديمة وتمتد مسيرتها على طول التاريخ المصرى القديم .

الدولة القديمة :

تعد تعاليم « حورديديف » و « بتاح حنب » أشهر ما يرمى إلى الدولة القديمة . الأول ابن ملك وقائد يدعو ابنه إلى أن يعيش سعيداً مركزاً على الجانب الشخصى فى السلوك ، ربما لأننا لا نملك من النص إلا فقرات قليلة لا تسمح لنا بالحكم على مجموع النص ، أما الثانى والثالث فوزيران ينصحان أبناءهما بالطريقة المثلى فى الحياة وتجنب الصعاب والعثرات ، يرسمان الطريق أمام نمط من الرجال ينتمون إلى الطبقة العليا فى المجتمع ويحضرائهم لمسئوليات الحكم فى ظل نظام ملكى مستقر . وعند

تعرضنا لهذه النصوص سنوف لا نلجأ إلى ترجمة دقيقة بل سنركز على الأفكار العامة التي تسمح لنا بتلمس القيم الاجتماعية والسياسية والخلقية التي يعكسها هؤلاء الكتاب .

أن « حورديديف » « أحد أبناء الملك » « خوفو » أحد ملوك الأسرة الرابعة التي حكمت تقريباً من سنة ٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ م . أن النص المنسوب إليه مبسر (١) ولكن من خلال الفقرات المتبقية نستطيع أن نتلمس بعض الأفكار التي أهتم بإبرازها منها :

« راجع نفسك ولا تنتظر حتى يراجعك انسان آخر »

« إذا أردت الحياة الفضلى أسس لك بيتاً واختر زوجة قوية . لتنجب ابناً ثم ابن له بيتاً كما بنيت لنفسك »

« أعتن بدارك في مدينة الأموات وليكن مكانك في الغرب رائعاً »

« الموت مر علينا والحياة عظيمة ولكن دار الممات هي الطريق إلى الحياة »

إنها أفكار فيها ما يستلفت النظر في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ البشرية كالدعوة أن يعي الانسان نفسه وأن يحاسب نفسه ، وفيها الحث على بناء الأسرة وفيها التذكير بالموت والحياة الآخرة .

أما « كاجيمنى » الذى ينسب إليه النص الثانى فقد عاش أيام الملك « سنفرى » أول ملوك الأسرة الرابعة ، وكان مشرفاً على شئون القصر ووزيراً ، وليس من المؤكد أنه كاتب هذا العمل (٢) ولا نملك من هذا النص إلا جزءه الأخير ، ويتسم بالتركيز على الاعتدال والخضوع والصمت والتحذير من الجشع والطمع والشراسة . من أقواله :

« ينجح الرجل المستكين . يمدخ الناس الرجل المعتدل . الخيمة مفتوحة للرجل الصامت والأرض تتسع للرجل القانع »

« الشراهة في الأكل شيء حقير ، الناس تشير إلى صاحبها . يكفى كوب من الماء ليبدد العطش ، وحزمة من الحشائش الجافة لتجعل القلب قويا »

« إذا جلست معهم فى الأكل فلا تاكل إلا عندما يقترب من الشبع . إذا شربت مع سكير فلا تشرب قبل أن تكون رغبته فى الشراب قد أشبعت »

« لا تغتر بقوتك بين أندادك . احذر أن تكون سىء الخلق فلا يعرف الإنسان ما يفعله الله عندما يعاقب »

من الملاحظ أن هذا الجزء المتبقى من النص الأصلي يدور حول القيم الخلقية وهو قريب فى اتجاهه العام من تعاليم « بتاح حتب » .

لقد كان « بتاح حتب » وزيراً الملك « إزوزى » « أحد ملوك الأسرة الخامسة التى حكمت تقريباً فى الفترة من سنة ٢٥٠٠ - ٢٢٤٠ ق . م . وفى تلك الفترة الزمنية عاش أكثر من « بتاح حتب » هذا واضح من المقابر المختلفة التى تحوى نفس الاسم وتنتمى إلى نفس الفترة ، ولهذا يصعب أن نحدد أيا منهم صاحب هذا النص .

وترجع أهمية هذا العمل إلى أنه أكثر تكاملاً . وهناك ثلاث نسخ على ورق البردى ونص آخر مكتوب على لوحة خشبية ، وكلها ترجع فى بداية الدولة الوسطى . وبالطبع هناك خلاقات بين النصوص المختلفة .

ورغم صعوبة النص فقد ترجمت أجزاء منه أكثر من مرة ، والترجمة الوحيدة الكاملة هى ترجمة « زايا » Zaba وقد شرح فى ترجمته مواطن الاتفاق والخلاف مع غيره

من علماء المصريين . (٣) وتدور بحكمة « بتاح حشب » حول نقاط رئيسية أهمها الاعتدال ، التواضع ، التحكم في النفس ، الصمت ، والقدرة على تقدير أبعاد المعركة التي يخوضها الانسان .

ويمكن أن نقسم النص إلى موضوعين أساسيين : الحكمة التي تدور حول آداب الحياة والحكمة التي تدور حول آداب المهنة . وسنقدم هنا في صورة مركزة موجزة أهم أفكاره .

آداب الحياة والتعامل مع الناس :

« لا تغتر بها تعرف »

اسمع لما يقوله الناس جهلاء كانوا أم علماء

أن الوصول إلى الكمال مستحيل

الكلمة الطيبة نادرة ندرة الجواهر ولكن قد تتحلى بها الإماء

إذا واجهت خصماً أعلى منك فلا تلجأ إلى المقاومة بل خذ موقف الخضوع

إذا واجهت خصماً يعادلک تفوق عليه من خلال الصمت

إذا واجهت خصماً أقل منك تجاهله فاهمالك له عقوبة « ومن أقواله حول كيفية

الحياة :

« كن مرحاً طالما أنت على الأرض

عش لحظة السرور لا تقتطع منها

لا تعمل أكثر مما يلزم لتحصل على لقمة العيش

إذا أنجبت ولداً وكان مستقيماً وسمع الكلام أعطه كل شيء طيب
إذا عصى أو أمرك ولاك فمه أقوالاً شريفة اطرده من بيتك فهو ليس ابنك
سينجح الابن الذي يصغى لقول أبيه ويحقق كل أهدافه
يجب أن تربي ابنك على الطاعة ، أن يحسن القول حتى يحسن في نظر النبلاء
من لا يطيع لا يصبح شيئاً على الإطلاق فهو لا يفرق بين الضار والمفيد «
هنا نلاحظ الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة ولكن هناك درجة من الصرامة في تربية
الأطفال تصل إلى حد التخلّي عنهم في حالة عصيانهم توجيهات الآباء .
ويقول عن المرأة :

« احذر أن تقترب من النساء إذا كنت ترغب أن تحتفظ بصداقة أهل البيت الذي
تدخله » هنا نلاحظ درجة من الحذر في معاملة النساء ، وقد يحصل الإنسان على
انطباع أن المرأة تمثل خطورة معينة ويجب أن يتسم التعامل معها باليقظة الكاملة .
ويحذر « بتاح حتب » من الجشع لأنه مصدر خراب وعدوات بين أقرب الناس
قائلاً :

« احذر الجشع فهو مرض لا شفاء منه

لا تطمع إلا فيما هو نصيبك

لا تتجاوز عند القسمة ما يخصك »

وعن الأسرة وأهميتها في حياة الإنسان يقول :

« أسس بيتاً . لتحب زوجتك . قدم لها الطعام والكساء وكل ما يطيب به جسمها . لا تحتقرها » ولكنه يعود فيحذر أن يسلم الرجل لها زمام الأمور :

« ابتعدا عن النفوذ وأكبح جماحها »

وفي التعامل مع الأصدقاء يقول :

« إذا أردت أن تختبر معدن صديق لا تسأله مباشرة ، بل تقرب إليه ثم ناقشه بعد فترة من الزمن . تحسس أفكاره من خلال النقاش . لا تكن عنيفاً معه إذا أخطأ . لا تشح عنه بوجهك صلفاً ولكن لا تتباد في التقرب منه »

وعن آداب المائدة يقول :

« إذا كنت مدعوا إلى وليمة عند نبيل أعظم منك ، تقبل ما يقدم لك ولا تسلط عيونك على الطعام الموضوع أمام صاحب الوليمة .

أخفض وجهك إذ بدأ المضيف يحادثك

لا تتكلم الا إذا وجه لك الكلام »

وهنا نلاحظ درجة من الصرامة في أهمية الانضباط إلى حد الانزواء والانكماش في حضرة من هم أعلى مقاما .

آداب المهنة :

تنبع آراء « بتاح حتب » عن آداب المهنة من تمرس طويل في التعامل مع الطبقة الحاكمة ، فيها حذر شديد ولباقة في العرض ، ومن أقواله :

« إذا كنت قائداً كن طيباً في تصرفاتك . تمسك بالعدالة . لا تكن جشعاً باحثاً عن الثروات ، فالشر لا يقود ابداً إلى بر الأمان » .

« إذا كنت تعمل عند نبيل من النبلاء وأرسلك في مهمة إلى نبيل فليكن سلاحك الحذر والدقة في نقل ما كلفت به . تمسك بالحقيقة ولا تؤلب نبيلاً على آخر . لا تغتب أحداً فهذا شيء كرهه »

« إذا كنت مستولاً أو قاضياً يرفع الناس إليه شكواهم ، فاسمع لما يقولون . لا تنهر أحداً حتى تسمع كلمته كاملة ، الشاكي يستريح إذا استمع الناس إليه أكثر مما لو تحقق ما يرجوه »

« كن يقظاً قدر المستطاع وأنت جالس في حضرة سيدك . لا تتكلم الا إذا عرفت أنك تفهم كل ما يقال ، والا فالصمت أفضل من الثثرة . (٤) إن الكلمة أصعب من أى شيء آخر ، وهى في خدمة من يعرفها معرفة عميقة »

« إذا كنت من العاملين في جهاز القضاء ، تجنب أن تنحاز لجانب دون جانب . اترك الناس يقول أفكارها . راع دائماً العدالة »

وعندما يتعرض « بتاح حتب » لقضية معاملة من هم أعلى يختار أوضح الكلمات للتعبير عن أفكاره :

« أحن ظهرك لمن هو أعلى منك ، عندئذ تنعم أنت وأسرتك براحة البال والاطمئنان إلى ما تملك »

« أنه لشيء أليم أن تعارض من هو أعلى منك ، فالإنسان يعيش طالما كان لين الجانب »

هنا نلاحظ بوضوح الدعوة إلى مراعاة من هم أعلى مقاماً والامتنال للاوضاع السائدة واحترام أرادة الحاكم . وليس هذا بغريب ، فقد كان « بتاح حتب » وزيراً

يجيد التعامل مع الملوك ، ويدعو إلى الطاعة وإلى القسوة في التعامل مع المخطئين :

« أن الطاعة مفيدة لمن ينصت »

« عاقب في قسوة ، صحح في جرأة . إذا تركت العمل السيء دون عقاب أصبح مثلاً يجتذى »

من السهل أن يلحظ القارئ عند قراءة « بتاح حتب » أن الأمور مستقرة محددة والتوجيهات قاطعة ولكل من السائد والمسود مجاله الذي يتحرك فيه .

أدب الحكمة في الدولة الوسطى :

بعد إنهيار الدولة القديمة « سنة ٢١٣٠ ق . م . تقريباً » وتحلل النظام السياسي والاجتماعي ودخول البلاد في مرحلة من الهزات السياسية ، استعادت الطبقات الحاكمة نفوذها وأخذ النظام الملكي يقيم دعائمه مرة أخرى من خلال صراع مع الأمراء الذين حكموا بعيداً عن السلطة الملكية المركزية .

ومع بداية عودة الملكية نلاحظ أن أهم عملين من أعمال الحكمة يركزان على نصائح ملك إلى ابنه الذي سيخلفه على العرش . العمل الأول « تعاليم ملك مصر العليا والسفلى إلى ابنه الملك ميرى كاء رع (٥) »

« والعمل الثاني » « تعاليم امنمحت » (٦)

يتنمى النص الأول إلى مرحلة الانتقال الأولى « سنة ٢١٣٠ ق . م . - ٢٠٠٠ ق . م . تقريباً » عندما شهدت مصر صراعاً بين أسرة « أختوى » التي جاء منها ملوك الأسرة التاسعة والعاشرة وكانت تحكم مصر ابتداء من البهنسا وأسرة « انتيف » التي كانت تحكم جنوب مصر ومركزها الأقصر .

ويتعرض النص لهذا الصراع بين الأسرتين الذى انتهى بانتصار الجنوب على الشمال .

ويشوب النص الذى بين أيدينا كأغلب الكتابات المصرية القديمة النقص والغموض مما يجعل من المستحيل أن نصل إلى حكم قاطع عن مضمون النص وتعرض الأجزاء المفقودة أو الغامضة لتفسيرات الخطأ والصواب .

وتسترعى الأفكار الواردة في هذا العمل الانتباه لأنها تصور نمطاً جديداً من التفكير متميزاً هو نمط التفكير السائد في أعمال الحكمة التى تنتمى إلى الدولة القديمة : لقد زالت لهجة الثقة والوضوح في الرؤية واستقرار المقاييس وحل محلها رسم طريق مأمون في خضم الصراع السياسى والاجتماعى ومحاولة استعادة مجد الملكية القديمة ولكن في حذر ومراعاة لتحركات القوى السياسية المختلفة والاستناد إلى تأييد أوسع من القوى المؤيدة ومن مجموع الشعب .

لم يعد الملك هو الواجد القادر على كل شيء بل عليه في حذر أن يستفيد من الظروف المتاحة له ، وأن يتحالف مع القوى التى تناصره . باختصار شديد عليه أن يتشكل وفقاً للظروف التى يواجهها . إن الملك ينصح ابنه مثلاً أن لا يقف موقف العاجز من رجل يحاول أن يسط نفوذه بل عليه أن يستعين بالأمرء ضده ويؤلبهم عليه « فالرجل الذى يتكلم كثيراً صانع قلاقل » . بل ينصح ابنه قائلاً « قيد الجموع واكبت حماسها » .

ولكنه يعود فينصحه بالتحكم في النفس والقدرة على المناورة « كن لبقاً حتى تسود الكلام أخطر سطوة من القتال . . . » الملك « الحكيم » مدرسة « للامراء فهم لا يطيحون بمن يعرف « حدود » فهمه . . .

هذه لهجة حديثة غريبة عن سطوة الملوك الطاغية وإقرار بأن الملك معرض للتطويع به وإن الكياسة واللباقة خصائص ضرورية للملك الذى يريد أن يحافظ على عرشه .

ويسير الملك الناصح خطوات أبعد فى دعوة الملك إلى التقرب إلى الشعب ورعاية مصالح الفئات المختلفة :

« لا تكن شريراً فالطيبة طواعة القلب . أقم تمثالاً من حب الناس لك . . إظهر عطفك على المدينة . . . اهتم بمصالح الأمراء . حقق الرخاء لشعبك . ثبت حدود مملكتك وأطرافها . شئ طيب أن تعمل من أجل المستقبل . .

ولكن تعاطفه مع الأغنياء ما يلبث أن يكشف عن نفسه فى نصائحه لابنه الملك :
« عظم من شأن نبلائك حتى ينفذوا أوامرك . إن الغنى فى بيته لا ينحاز ، إنه غنى وليس فى حاجة . . عظيم من كان نبلاؤه عظماء .

ويتعرض الكاتب لواجبات الملك فى معاملة الرعية ، وهنا يبدى تعاطفه مع المغلوبين على أمرهم وإن كان ينصح ابنه بالشدة عند الضرورة :

« مارس العدالة حتى تدوم على الأرض . خفف عن الباكي . لا تضطهد الأرملة . لا تجرد إنساناً من ممتلكات أبيه . لا تعزل المديرين من مناصبهم . إحذر أن تعاقب على خطأ . لا تقتل فهذا ليس فى صالحك ، ولكن عاقب بالضرب والسجن فهذا طريق هذا البلد . . »

ويعود مرة أخرى ويوجه انتباهه إلى العناية بقواته وجنوده فهم سلاحه وضوئجه :

« علم قواتك الشابه حتى يحبك القصر . ضاعف من تابعيك . . . »

ولكنه ينصح ابنه على غير المألوف بعدم التفرقة في المعاملة بين الأغنياء والمعوزين ، رغم أنه في قترات سابقة نصحه بالاعتماد على الأغنياء :

« لا تفرّق بين ابن نبيل وابن فقير . اختر رجالك وفقاً لقدراتهم . . »

ويتحدث عن جانب لم تتعرض له نصوص الحكمة في الدولة القديمة وهو ضرورة الاهتمام بالدين ومزاولة الطقوس الدينية :

« شئد آثاراً جميلة للإله ، وهذا يجعل اسم صانعها يعيش ، فالإنسان يصنع كل ما هو مفيد لروحه كالخدمة الشهرية في المعابد وارتداء الخف الأبيض . داوم على زيارتك للمعبد . احترم الطقوس . ادخل قدس الأقداس وكل من الخبز في المعبد . . . »

ثم يتعرض الملك لإحدى خصوصيات تصرفات الملوك ، اذ كان من المألوف أن يستولى الملك على بعض آثار ملك سابق وينسبها إلى نفسه . إن الكاتب يحذر ابنه من مثل هذه الأعمال :

« لا تصب آثار ملك آخر بالاضرار ، ولكن استخرج الأحجار من « طرة » . لا تبني قبرك من الأحجار التي سبق أن استخدمت . . . »

وينصح الملك ابنه بالمحافظة على حدود بلاده أن يرسم له طبيعة الجماعات التي كانت تغير على مصر من بلاد الشام :

« ضع في اعتبارك أن الأسىوى التعيس أرضه مجهدة ، قليل ماؤها ، صعبة مسالكها لما فيها من أشجار كثيرة ، طرقها مضيئة لما فيها من جبال . لا يعيش الأسىوى في مكان واحد ، فقد كتب على رجله بالتجوال . إنه يحارب منذ أيام

حورس ولكنه لا يهزم ولا يُهزم ، لا يعلن يوماً لحربه ويصبح الإنسان كمن ألقى على عاتقه محاربة متآمرين . . .

ويشير الكاتب أيضاً إلى حروبه مع أهل الجنوب ويعترف أنه نال جزاء ما صنع ، ثم يختم الكاتب نصائحه لابنه أن يعتنى ببناء مقبرته ، إنها قلعته في الغرب . ويعود إلى تمجيد عظمة الإله الذي يحمي البلاد ويصونها ويرد عنها أعداءها .

إن هذا النص يعكس في الواقع الصراع بين عوامل القلق ورغبة الملوك الصاعدين في العودة إلى الاستقرار والثبات القديم . ولكن الكاتب يعي حقيقة أن هذه الرغبة مخفوفة بالمخاطر وأن الطريق إليها لابد أن يعتمد على أرضاء مصالح مختلفة وأن الملك مطالب بدرجة عالية من المرونة والمناورة والاستفادة من الإمكانيات المتاحة له : أن يتمالك زمام الموقف وأن يكبح جماح القوى المتمردة ، أن يعتمد على الأغنياء ولكن أن لا يهمل الفقراء إذا كانت لديهم الكفاءة ، أن يعطف على المغلوبين على أمرهم ولكن أن يعاقب بالضرب والسجن عند الضرورة .

أن روح هذا النص غريبة عن نصوص الحكمة في الدولة القديمة لأنه يعكس أرضاً متفجرة بالصراع ومحاولة راب الصدع . إن العودة إلى ملكية طاغية ليست بالمسألة الهينة .

أما النص الآخر الذي يتمي إلى الدولة الوسطى فهو نصائح الملك أمنمحتت مؤسس الأسرة الثانية عشر « التي حكمت من سنة ١٩٩٠ ق . م . - ١٧٨٠ ق . م . تقريباً ، إلى ابنه سنوسرت الأول . وهناك نجد شيئاً مميزاً للغاية حول النص كله : أنه يدعو ابنه إلى أن لا يثق بأحد ولا يعتمد إلا على نفسه فكل شيء مخفوف بالمؤمرات والخيانة .

وهناك من يرى أن كاتب النص ليس أمنمحت بل « أختوى » وهو كاتب مشهور أيام الملك سنوسرت الأول ، كتب هذا العمل عاكساً نظرة تشاؤمية كاملة . ويتصور النص من بدايته حتى نهايته ملكاً كل من حوله يهدف القضاء عليه ولهذا فالشك هو محور هذا العمل ، ومن أقوال الملك إلى ابنته :

« لا تملأ قلبك بأخ ، لا تعرف صديقاً شريفاً ، لا تدخل إليك زواراً بسهولة أو بلا حدود فالعواقب غير طبيعية »

ويستمر الملك متصاعداً في تحذيره :

« عندما تنام ليكن قلبك أنت حارسك . ليس هناك أصدقاء للإنسان في يوم الشدائد . لقد أحسنت إلى المتسول وتركت اليتيم يعيش ، لقد جعلت الناس حتى المهمين يصغون إلى من لم يكن له حيثة . . »

ويصل الملك إلى قمة المأساة عندما يصور أن الخير الذي صنعه انقلب شراً

« من تناول طعامي تمرد على ، من قدمت له يد المساعدة دبر الفتنة ، من ارتدوا كتانى الغالى تطلعوا إلى كالأشباح ، من تعطروا بعطوري أساءوا إلى . . . »

ويسرد الملك أحداث تلك الليلة المشئومة التى جاء فيها المتآمرون ليقتلوه :

« لقد كان بعد العشاء ومجىء الليل ، اختلست ساعة رضى راقداً على ديوانى ، غرقت فى الراحة وبدأ قلبى يسير فى طريق النعاس . نخذ بالك ، لقد شرعت الأسلحة ، وكان هناك حديث بينهم . لقد تحركت كثبان الصحراء وصحوت للقتال . كنت وحيداً ووجدت قائد الحرس مقتولاً ، لو أنى أسرعت وأخذت السلاح من يده لكان الخونة قد تراجعوا . ضربت فى كل اتجاه ولكن لا مكان لرجل شجاع فى الظلام . ليس هناك قتال والإنسان وحيد . . . »

هنا يلمس الإنسان أبعاد المؤامرة وأن الملك لا محاولة مقضى عليه فلا تنفع
الشجاعة إذا استحكمت حلقات المؤامرة ولا يصلح القتال إذا كان الإنسان وحيداً
أمام مجموعة كبيرة .

ويعود الملك يشير إلى أن المؤامرة قد تكون من صنع النساء نمت وترعرعت داخل
القصر ، فأقرب الناس هم من تأمروا عليه .

لا شك أن هذا النص يتعرض لموقف خاص ، ومن هنا فالحكمة تنصب على
تحذير الحاكم من أقرب الناس إليه ، وهنا نلاحظ أيضاً أن الملك الحاكم مازال يحاول
تثبيت أركان حكمه ولكن قوى الصراع عنيفة وحادة ، وهى فى هذه الحالة داخل
بيت الملك وحاشيته وأهله والمقربين .

هنا لم تعد الحكمة تصويراً للجوانب المختلفة من الحياة أو عرضاً لقيم يجب أن
تسود وقيم يجب أن تزول بل معالجة لأرضية الشك التى يقف عليها الملك فترة مازالت
تأرجح بين أكثر من سلطة وأكثر من مركز نفوذ ، والملكية الصاعدة من جديد تحاول
أن تؤمن طريقها وسط كل هذه الالغام المتفجرة هنا وهناك .

الدولة الحديثة :

تزخر الدولة الحديثة (١٥٥٠ ق . م - ١٠٧٥ ق . م تقريباً) بالكثير من أعمال
الحكمة . ولكن الملاحظ أن آفاق الحياة قد اتسعت والخبرة أخذت أبعاداً جديدة ،
ولم تعد الملكية وتدعيمها هى المحور الأساسى الذى تدور عليه الأعمال الجادة بل
أخذت القيم الإنسانية والأخلاقية مكان الصدارة ، وشاع فى هذه الكتابات لمحات
إنسانية لم نشهد لها فى الكتابات القديمة .

ومن أشهر هذه الأعمال تعاليم « أمين ام اوى » إلى ابنه (٧) وقد ثار جدل حول هذا النص :

هل هو نص مصرى أصيل أم نص مترجم عن أصل سامى وبالتحديد التوراة .
ومن علماء المصريات الذين دافعوا عن مصرية النص R . J . Williams (٨) .
والواقع أن كثيراً من الأفكار الواردة فى هذا النص تعود إلى نصوص مصرية قديمة .
يعود النص إلى الدولة الحديثة وبالتحديد إلى الفترة السابقة لمرحلة العمارنة أيام الملك « امنمحتب الثالث » .

ويلحظ المتابع لأفكار هذا النص صيغة الأمر التى يستخدمها الكاتب والتركيز على القيم الإنسانية .

أنه يقول مثلاً :

« احذر أن تسرق فقيراً

أن تصرخ فى وجه أعرج

أن تمد يدك على رجل عجوز

أن تقاطع رجلاً كبير السن

لا تشترك فى عمل غش

لا ترغب فى مصاحبة من يقوم بهذا العمل »

ويتقل الكاتب إلى الدعوة إلى اتخاذ موقف مسالم هادىء من الأحداث والناس .
وليست هذه جديدة بل تعود إلى كتابات الحكمة القديمة . يقول الكاتب :

« لا تدخل في معركة مع من يجادل كثيراً

لا تستثره بالكلام

تقدم حذراً أمام العدو

تجنب الصراع

لترك المسائل تهدأ قبل أن تتكلم »

ويعطى مثلاً لتوضيح فكرته فيقول :

« الغضوب في المعبد

كشجرة تنمو في الحديقة

تطرح ثمراً مجرد لحظة قصيرة

تجد نهايتها في الماء

تزهو هناك بعيداً عن مكانها

النار مقبرتها

أما الصامت الذي يعتزل جانباً

أنه كالشجرة تنمو في الحقول المضيئة

تنحصر ، تضاعف من ثمرتها

أنها في عيون صاحبها

ثمرتها حلوة ، ظلها ظليل . . »

إن القناعة ومحاربة الطمع نعمة أساسية في هذا النص :

« لا تطمع في قطعة أرض

لا تتعد على حدود أرملة . .

أن زكوية واحدة يعطيها الله

أفضل من خمسة آلاف زكوية تحصل عليها بالخداع »

ونجد في هذا النص الدعوة إلى هدوء البال وراحة الضمير وارتباط هذا بالمصير ،

وهي دعوات مازالت تتردد في حياتنا اليومية :

« إن الفقر مع الله أفضل

من الغنى في المخازن

الخبز مع بال هادىء أفضل

من الثروات مع القلق

لا تجعل البحث عن الثروات كل شيء في حياتك

فليس هناك من يمكن أن يتجاهل المصير أو القدر »

ومازال الحذر والصمت وطاعة الرئيس خصالاً حميدة يدعو إليها الكاتب وهي

تتفق تماماً مع ما قرأناه في هذا الضدد :

« لا تتخذ رجلاً سريع الانفعال أخاً لك

لا تقترب منه في نقاش

احفظ لسانك أن يرد على رئيسك

احذر أن تتكلم ضده

لا تسمح له أن يلقى كلمات لمجرد أن يصطادك

لا تنطق بلا حدود في إجابتك

ناقش الإجابة مع رجل في مثل وضعك

احذر أن تتكلم بلا تفكير

عندما يثور قلب الإنسان تسافر الكلمات أسرع من الريح والمطر

ويتردد كثيراً في هذا النص قيم العدالة ومراعاة حقوق الفقراء لعلها تعكس مدى

الظلم الذي كان يتعرض له الفقراء من بطش الأغنياء :

« لا تأخذ هدية من الرجل القوى ولا تقهر الضعيف من أجله

ان العدالة هبة عظيمة من الله

يعطيها لمن يشاء »

ومن القيم الجديدة التي تحتل مكاناً بارزاً في هذا النص الموقف الانساني من

أصحاب العاهات ، يقول الكاتب :

« لا تسخر من ضريير ولا تستخف بقزم

لا تعترض طريق أعرج

لا تؤذ مشاعر رجل في يد الله

لا تنظر في غضب إذا أخطأ

الإنسان طين وقش

والله صانع الفخار »

لعل النبذة الإنسانية في هذا النص والعزف على وتيرة أن يتخذ الإنسان موقفاً طيباً من الفقراء وأن لا يجانبى الأغنياء تعكس بالفعل شيوع الكثير من أشكال الظلم وبالتحديد سلب الفقراء من القليل الذى يملكونه ، ومن هنا دعوة الكاتب في إطار طوبوى عام أن يراعى الإنسان معاناة الفقراء وتعاسة أوضاعهم .

وحتى بعد انهيار الحضارة المصرية وانتقال البلاد إلى حكم البطالمة والرومان يمتد أدب الحكمة ويواصل دوره . ومن النصوص التى تعكس هذا الاتجاه تعاليم « عنخ شيشنق » (٩) وينتمى إلى العصر البطليموسى .

إن الجانب الأخلاقى العام هو السمة البارزة في هذا النص ، والأفكار هنا سريعة ولا يبدو أغلبها غريباً علينا . وسنقدم هنا عدداً من الأقوال المميزة التى فيها لون من الجدة :

« احترم أباك وامك حتى تنجح »

« لا تعتمد على ملكية آخر قائلاً : سأعيش عليها خذ ما يخصك فقط »

« لا ترسل عاجراً لتقضى مصلحة ، ستحقق مصلحتها هى »

« لا ترسل رجلاً عظيماً في مهمة تافهة بينما هناك مهمة عظيمة تنتظره »

« لا تعارك في موضوع أنت فيه مخطىء »

- « أن من لا يجمع خشباً في الصيف لا يستدفئ في الشتاء »
- « الثروة تملك صاحبها »
- « تزوج وأنت في العشرين حتى يكون لك ولد وأنت في مقتبل العمر »
- « لا تقتل حية وتترك ذيلها »
- « من يرسل بصقة إلى السماء تسقط على وجهه »
- « لا تفتح قلبك لزوجتك ، فما تقوله ستتأوله الألسنة في الشارع »
- « إذا ما صنعت خيراً لمائة رجل واعترف بالجميل واحد منهم فلم تخسر شيئاً »
- « أن من لدغته أفعى يخاف من حبل ملفوف »
- « عندما يعانى الرجل تتحول زوجته أسداً أمام عينيه »
- « اعمل الخير وارمه في النهر ، عندما يجف ستجده »
- « من ينجل من النوم مع زوجته لا يلد أطفالاً »
- « اعط رغيفاً من الخبز لمن يعمل عندك وستحصل على اثنين من عمل ذراعه »
- « لا شيء يحدث دون أمر من الله »
- « لا تشرب من ماء بئر ثم تلقى فيه الدلو »
- « من الأفضل أن تسكن في بيت صغير لك من أن تسكن في بيت كبير يملكه
آخر »
- لعل هذه الأمثلة توضح العلاقة بين أدبنا القديم والحديث ، فنحن نقول « الى
يتف تفه تقع على وشه »

« وهذا شبيه بالمثل القديم » من يرسل بصقة إلى السماء تسقط على وجهه .
ونقول « إعمل الخير وارمه البحر » وهذا شبيه بالقول القديم « إعمل الخير وارمه في
النهر ، عندما يجف ستجده » ونقول « اللي يجتشي من بنت عمه ما يجيش منها
عيال » وهذا لا يختلف كثيراً عن القول القديم « من يججل من النوم مع زوجته لا يلد
أطفالاً » . ونقول « إدى العيش لحبازه ولو ياكل التلات اربع » وهذا قريب من المثل
القديم « إعط رغيفاً من الخبز لمن يعمل عندك وستحصل على اثنين من عمل
ذراعيه »

وربما هذا يدعونا إلى دراسة جادة مقارنة بين الأدب الشعبي القديم والحديث
ومحاولة البحث عن أوجه التشابه والاختلاف والوصول إلى تفسير سليم على ضوء
حركة التاريخ .

الهوامش

(1) Posener, G., 1952, Le debut de l' enseignement de Hardjedef RdE 9 pp. 109 - 20, paris .

(2) Simpson, W.K., 1973, The Literature of Ancient Egypt, pp. 177 - 179, London .

(3) Zaba, Z., 1956, Les maximes de Ptahhotop, Prague .

Wilson, J.A., 1969, The Instruction of the Vizier Ptah Hotep, Ancient Near Eastern Texts edit. by Pritchard, Princeton.

(4) tftf

اليك الترجمة التي قدمها Zaba « أصمت فهذا أفضل من نبات « التفتف » والواقع أن المعنى هنا وفقاً لترجمة خامضة رغم إنه يشير (ص ١٥٠) إلى إمكانية ترجمة الكلمة إلى « تسرع » أو كلام بلا تروى . والشئ الملاحظ إننا في لغتنا العامية نستخدم كلمة « يتفتفت » بمعنى يثرثر أو يقول كلاماً لا معنى له ، ولا يبدو هذا المعنى غريباً على النص ، ولهذا اخترت كلمة ثرثرة »

(5) Gardiner, A.H., 1914 < New Literary Works from Ancient Egypt > JEAI, pp. 20-36, London .

Simpson, op. cit. pp. 180-192.

(6) Griffith, Fr. Li. 1890, < The Millingen Papyrus > ZAS 34 pp. 35-51, Leipzzig. Simpson, op. cit. pp. 193 - 1197.

(7) Grumach, I, 1972, Untersuchungen zur Lebenslehre des Amenope, Berlin.

(8) Williams, R, J., The Alleged Semitic Original of the Wisdom of Amenope < JEA 47, pp. 100 - 106, london .

(9) Lieblheim, M., 1983, Late Egyptain Wisdon Literature in the International Context, pp. 13 ff. Göttingen.

اشكال التعبير الفني

الرقص في مصر القديمة

الواقع أن الفكرة التي أسعى لتحقيقها هي أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً حياً على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه . وهذا الخيط ليس من السهل تبينه لأننا في أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة . إننا محكومين في أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح ، ومن هنا أهمية أن ندرس تاريخنا على امتداده الطويل ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن في صورة مغايرة وحركة جديدة . ولعل البداية بالتعرف على فنونا الشعبية القديمة يسهل علينا أن نرى الامتداد في أشكاله الجديدة المتعددة .

لقد عرف المصريون الرقص على طول تاريخهم الطويل ، بل هناك رسوم تعود إلى عصر ما قبل التاريخ منقوشة على بعض الاواني الفخارية توضح بعض الحركات المختلفة وفي الأيدي آلات خشبية لتحديد الإيقاع (صورة رقم ١) .

ولقد مارس المصريون الرقص في مناسبات كثيرة في الأفراح والأحزان ، في الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساء ورجالا وصغاراً ، مارسوه بمصاحبه موسيقى او بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالا عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من « الأكروبات » حتى

الأشكال التعبيرية التي تصور حدثا في أسطورة . . . وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التي تصور مظاهر الحياة المختلفة .

وحتى لا نتوه في خضم هذه المادة يحسن أن نقدم لمحة تاريخية موجزة عن الرقص في المراحل المختلفة في مصر القديمة ثم نحاول بشكل عام تحديد بعض أنواع الرقص المختلفة ، ونترك لدارسي الفنون الشعبية وخاصة الرقص أن يتعرفوا على ما بقى واندثر من حركات إيقاعية أو أداء فنى .

ونستطيع أن نقول بشكل عام أن الرقص في الدولة القديمة كان مصحوبا إما بموسيقى أو غناء أو رقصا خالصا . وكان يغلب عليه الطابع الدينى البحت أو الجنائزى ، ولكن هناك الرقصات التى كانت تؤدى في ولائم الأمراء . ويتسم الرقص في تلك الفترة ، بشكل عام ، بالروح الجماعية ، وليس من الصعب أن نتبين في هذا الرقص درجة من الاكتمال تتمثل في تعدد الحركات سواء كانت الأيدي أو الأقدام والسيقان أو الوسط وتعدد الملابس وأردية الرأس وفقا للأنواع المختلفة .

وتتسم الدولة الوسطى ببروز المنحى الرياضى الأكروباتى الذى بدوره أثر على الاتجاه العام للرقص ، وأخذ الرقص الجنائزى أشكالا أكثر تنوعا ووضوحا .

ولعل أبرز سمة للرقص في الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية سواء كانت أفريقية أو أسيوية بفضل التوسع والاحتكاك الأكبر لشعوب مختلفة ، واستمرت في نفس الوقت الأنواع المختلفة من الرقص الدينى والجنائزى والدينى تمارس وجودها بشكل ملحوظ .

وحتى لا نتوه في التعميم يحسن أن نستعرض بعض الرقصات من المراحل المختلفة ونتحسس ملامحها حتى تتكون لنا فكرة مادية ملموسة .

من آثار الدولة القديمة صورة رقم (٢) وهى جنائزية الطابع . يمكنك أن ترى فى الصف الأعلى من اليمين إلى الشمال ثلاث مجموعات ثنائية ، حركة الأذرع تقريبا متشابهة وحركة السيقان متميزة . وفى الصف الأسفل من أقصى اليمين مجموعة من المغنين والعازفين على القيثارة والمزمار ، ثم مجموعة من الراقصين أذرعها مرفوعة ومضمومة فوق الرأس ثم تأتي أربعة مغنيات أذرعها منبسطة إلى الامام ، يصفقن فى صورة إيقاع مصاحب للراقصين . ومن الرقصات التى تتسم بالحركة العنيفة التى تعتمد على مهارة شديدة تصل إلى مهارة الأكروبات ما نشاهده فى الصورة رقم (٣) .

هنا نجد عددا من الرقصات ، إحدى الساقين مثبتة على الأرض والأخرى مرفوعة فى الهواء ، والراقصة تميل بجذعها إلى الخلف وأذرعها مرفوعة إلى الامام مما يتطلب درجة عالية من التوازن . وإلى اليسار مغنيتان فى إيقاع بالأيدي . تأمل تنوع ملابس الراقصات والمغنيات وغطاء الرأس وشفيرة الشعر التى تنتهى بشيء مثل الكرة الصغيرة عند الراقصات وشفيرة عادية عند المغنيات .

وبمقارنة هذه الرقصة برقصات مشابهة فى مراحل لاحقة يمكن أن نصل إلى أن هذه الرقصة كانت تؤدى للإلهة « حاتور » إلهة الحب والمرح ، من بين أشياء أخرى ، وكانت تؤدى أيضا فى حضرة آلهة آخرين .

وفى الدولة الوسطى نجد نموذج الرقصات المتسمة بالحركة العنيفة وإن كان فى حركات جديدة . إننا نجد فى الصورة رقم (٤) مجموعة من الراقصات فى أوضاع مختلفة بين القفز والانبطاح على الأرض ، وتكاد القدمان تلامسان خلفية الرأس ، وهناك راقصتان مستولتان عن الإيقاع بالتصفيق أو طرقعة الأصابع . وهذه الرقصة مكرسة للإلهة « حاتور » .

وهناك رقصة أخرى مميزة للإلهة « حاتور » ، فى الصورة رقم (٥) تتخذ حركة

الرقص صورة درامية مشحونة . هناك ثنائى راقص يتقدم إلى الأمام وثنائى آخر يتقدم من الجانب المقابل بينهما ثلاث راقصات فى أردية وغطاء رأس مختلف يقدمن الإيقاع بالتصفيق . لاحظ الخلاف بين رداء الرأس للثنائى الراقص الأول والثانى الذى قد يعكس اختلافا فى الجنس ، فالثنائى الراقص أقصى اليمين شابان والثنائى الراقص أقصى اليسار فتاتان .

ولقد تعرضت هذه الرقصة لتفسيرات مختلفة بالاستناد إلى الكلمات التوضيحية أعلى الصورة ، فهناك فوق الراقصات المصفقات الكلمات التالية : « انظر ها هي الذهبية قد جاءت » . والذهبية أحد أسماء الإلهة « حاتور » . وفوق الثنائى الراقص أقصى الشمال مكتوب « بوابات السماء تنفتح حتى يأتى الإله » . وربما المقصود هنا الإله « رع » . (وهكذا تصبح هذه الكلمات تعبيراً أسطوريا عن الاتحاد بين الإله الشمس والإلهة « حاتور » . وهناك تفسير آخر يقوم على اعتبار أن الذهبية « حاتور » هي أيضا إحدى آلهات عالم الموتى ، وهنا تصبح الدلالة الجنائزية للرقصة هي السمة البارزة .

وهناك رقصة جنائزية شاعت فى الدولة الوسطى وتميزت بمعالم محددة تؤكد أصلها الأسطورى القديم ، وهي رقصة معروفة باسم « المو » ، وتختلف التفسيرات فى أصلها الأسطورى ، يرى البعض أنها محاكاة لما صاحب دفن « أوزيريس » مستنديين على ذكر أماكن قديمة فى شمال الدلتا مرتبطة بأوزيريس والأماكن التي عاش ومات فيها . ويرى البعض أن هذه الرقصة تعود إلى الدولة القديمة ، وهذا دليل على أنها مجرد رقصة جنائزية سابقة على المرحلة التي تحدت فيها بشكل واضح معالم الأسطورة « الأوزيرية » . ويرى آخرون أنها مظهر لعبادة أولى تتسم بتقديم القرابين إلى الملك .

وعلى أية حال، فإن هذه الرقصة تجمع ثلاث رقصات متميزة، الرقصة السريعة التي تستقبل الموكب الجنائزى عند وصوله إلى الضفة الغربية ، ورقصة حراس عالم الموتى في قاعاتهم وهم يرقبون المقبرة التي سيدفن فيها الميت ، ورقصة يشارك فيها ممثلون لأهل مدن الشمال القديمة المرتبطة بأسطورة أوزيريس في طريقه إلى المعبد .

وترينا الصورة رقم (٦) راقصي « المو » وهم يستقبلون الموكب الجنائزى . تأمل خطواتهم السريعة وأصابع اليد الثلاثة الممتدة ، ولباس الرأس وشكله يوحى بتاج الوجه القبلى .

ومن الرقصات التي تلفت النظر رقصة يغلب عليها الطابع التعبيرى اعتبرها « دريتون » عالم المصريات المعروف تجسيدا لنص حوارى يغلب عليه طابع الأداء المسرحى ، وهى مسجلة على إحدى مقابر الدولة الوسطى (صورة رقم ٧) . ولقد ربط « دريتون » بين هذه الرسوم وأحد نصوص « متون التوابيت » الذى يدور حول نداء الميت إلى ريح الشمال والشرق والغرب والجنوب ليستمد منها نسمة الحياة والاستمرار . ولقد حول دريتون هذا النص إلى نص حوارى ، واعتبره من النصوص المسرحية وجاءت هذه الرقصة تجسيدا له .

وهناك رأى آخر يرى أن هذه الصورة قسمان : رقصة تاريخية الطابع تقوم بها راقصتان على أقصى اليسار تمثل إحداهما الملك والأخرى العدو المهزوم تحت أقدام الملك . ولا بد أن يكون لهذه اللقطة ما يسبقها وما يتبعها من الرقصات لتعبر عن مثل هذه الفكرة التاريخية ، ثم رقصة تعبيرية تصور حركة الريح وتجسدها الراقصات الأخريات . ولكن يصعب قبول هذا التفسير لأن مجموعة الراقصات الخمس تمثل شيئا موحدا حتى فى الملابس وغطاء الرأس ، ولا بد أن تكون هناك فكرة واحدة تعبر

عنها هذه الرقصات . ولكن الكلمات المكتوبة فوق الصورة لا تترك مجالا كبيرا لتحديد قاطع ، ففوق راقصتي أقصى الشمال كلمات « تحت الأقدام » ، وهذا يعني أن الراقصة التي تمثل الملك تضع العدو المهزوم تحت الأقدام ، . ومكتوب فوق المجموعة الأخرى كلمة « الريح » ومن هنا الاستنتاج أنهم يمثلون حركة الريح . تكمن صعوبة التفسير في أننا لا نملك من الرقصة إلا لقطة واحدة مبتسرة في أغلب الأحيان لا تترك مجالا كبيرا للوصول إلى تفسير مؤكد سليم ولكننا على أية حال لا نخطئ كثيرا عندما نقول أن مثل هذه الرقصة لابد أن تعبر عن فكرة ، فالحركة المتنوعة والأوضاع المختلفة والرداء وغطاء الرأس المتميز لابد أن يكون في خدمة رقصة تعبيرية .

وفي الدولة الحديثة استمرت الرقصات الدينية والجنائزية والدينية ، وأخذ الرقص مكانا بارزا في المهرجانات المختلفة . في الصورة رقم (٨) نرى موكب الإله آمون يسبقه راقصات يقمن بحركات أقرب إلى الأكروبات .

وفي احتفالات أحد الأعياد الملكية المعروفة باسم « حب سد » ، وهو مهرجان كان يقيمهُ الملك بعد عدد من السنين رمزا لتجديد قواه ، نجد ألوانا مختلفة من الرقص . وهناك رسوم تصور مهرجان « حب سد » للملك « امنوفيس » الثالث مسجلة على إحدى مقابر « طيبة » (صورة رقم ٩) فيها عدد من الرقصات المتنوعة المصحوبة بالموسيقى والأغاني ويغلب عليها الطابع التعبيري كأنها تحكى حدثا ويرى « فيكتيف » أحد علماء المصريين أنها رقصة تعبيرية تجسد فكرة الإخصاب . وفي هذه الرقصة يستخدم القناع ، تأمل الراقص الثالث من أقصى اليسار في الصف الأخير ، إنه يرتدى قناعا على صورة أسد .

ومن الملاحظ أن كل ثنائى يقوم بحركة متشابهة وهذا ما نجده فى رسوم احتفالات « حب سد » الخاصة بالملك « اوزركون » الثانى (صورة رقم ١٠) .

وفى احتفالات إقامة العامود « دجد » وهو رمز لبعث أوزيريس ، ويمثل احدى حلقات الدراما الأوزيرية ، فى هذه الاحتفالات المرسومة على جدران نفس المقبرة نجد صفين يمثلان راقصين وراقصات ومغنيات يؤدين مختلف الحركات (صورة رقم ١١) . والشئ الملاحظ أن يكتب فوق إحدى المجموعات مغنيات من الواحات أحضرن بمناسبة إقامة عامود « دجد » ، وهناك إشارة مشابهة الى مغنيات قادمات من معبد واحة الخارجة أثناء الاحتفالات باحدى المهرجانات فى معبد « إدفو » . وليس من الغريب ان تقدم الواحات المصرية المختلفة حتى اليوم رقصات شعبية مميزة لها طابعها الخاص . وفى هذه الرسوم رقصة مميزة للكهنة تمثل صراعا بالأيدى وبالعصى ، ولا أدري إن كانت رقصة التحطيب تعود إلى مثل هذه البدايات الأولى . على أية حال هناك صورة رقم (١٢) تعبر أكثر وضوحا عن رقصة بالعصى ، ولكن هنا يحمي الراقص ذراعه الأيسر عن طريق قطعة من الخشب مربوطة على الذراع ، وهناك ما يحمي أصابع اليد اليمنى .

وتعبر رقصة الكهنة فى احتفالات « دجد » عن حدث تاريخى قديم ، فهم يمثلون مدن شمال الدلتا القديمة التي رحبت بالتوحيد أيام الملك « مينا » ، وهنا نجد العصي أو قبضات اليد وسائل تعبير ، وتصبح هذه الرقصة تجسيدا لحرب التوحيد ، وتصبح شكلا من المسرح تحمل فيه الرقصة والحركة وأدوات « الاكسسوار البسيطة محل الحوار .

وفى الدولة الحديثة نجد رسوما كثيرة تعبر عن رقصات « المو » ، ففى صورة رقم (١٣) مجموعتين من راقصى « المو » يستقبلون تابون الميت ، مجموعة من ثلاثة

راقصين بلباسهم الخاص وغطاء الرأس الذى على شكل تاج الوجه القبلى ،
يستقبلون تابوت المتوفى الذى يتقدمه الكاهن ممدود اليد . لاحظ حركة أقدامهم ،
أطراف قدم تلمس الأرض وباقى القدم مرفوع ، بينما القدم الأخرى منبسطة على
الأرض ، وحركة الذراعين الممدودين والأصابع الثلاثة الممتدة والإصبعين المنطويين .
وتتضمن المجموعة الثانية راقصين في القاعة المقدسة .

وفي الصورة رقم (١٤) راقصان في حركة جديدة من رقصة « المو » إن المنظر هنا
والملابس ورداء الرأس متغيرة ، يرقصان وخلفهما أبواب معبد قديم في شمال الدلتا
يرتبط بأسطورة وزيريس ، رغم أن أحداث الدفن هنا في طيبة ، والراقصان يمثلان
هنا كما هو واضح في السطور المكتوبة أهل مدينة قديمة من مدن الشمال . لاحظ
التناسق في حركة الأذرع والسيقان .

وعبر الرقص عن مظاهر الحزن عند وفاة إنسان وخاصة النساء المولولات وهن
يضربن على الدف ، والشعر في أغلب الأحيان متروك منسدلا على الجسم والحركات
تشمل الجسد كله ، والأذرع والأيدى مغطاة بالنيلة ، إنهن يمثلن الأصل التاريخى «
للمعدادات » وفي الصورة رقم (١٥) مجموعة من المولولات في حركات مختلفة يضربن
الطبول أو الدف ونرى من بينهن فتاتان صغيرتان ترقصان ، تمسك كل منهما بأداة
خشبية تعطى الإيقاع .

واحتل الرقص الدنيوى جانباً كبيراً من الرسوم المسجلة على القبور ، وهو
مصحوب بالآلات الموسيقية المختلفة . الراقصات هنا شبه عاريات أو يرتدين
ملابس شفافة . إن الصورة رقم (١٦) ترينا راقصة تصاحبها عازقة قيثارة وعازقة
مزمار ، وهى نفسها تعزف آلة شبيهة بالعود . وفي الصورة رقم (١٧) في الصف

الأسفل راقصتان شبه عاريتين وهما تطرقعان الأصابع في حركات مختلفة ، وأمامها عازقة مزمار وضاريات الإيقاع بالتصفيق . ومن الملاحظ أن الدولة الحديثة اتسمت بالانفتاح على ثقافات الشعوب المجاورة في آسيا وأفريقيا ، ودخلت رقصات أفريقية وأسيوية في العروض المختلفة وخاصة مواكب الآلهة في مهرجاناتهم المختلفة . إن الصورة رقم (١٨) تمثل رقصة أفريقية ، وهى محفورة على إحدى مقابر طيبة . لاحظ تسريحة الشعر ، مجرد خصلات قليلة ، الملابس والطلبة الأفريقية التي ما تزال مستخدمة حتى الآن .

ان الصورة رقم (١٩) تمثل رقصة ليبية وفي أيدي الراقصين عصي كانت تستخدم في صيد الطيور . وهناك ثلاثة من الراقصين وفي أيديهم نفس العصي تعطى إيقاع الرقصة . لاحظ رداء الرأس والرياش أعلى الرأس .

أما الصورة رقم (٢٠) فتعكس المؤثرات الآسيوية في الرقص ، وهنا تجد راقصات مصريات وسوريات وآلات موسيقية مصرية وأجنبية ، وهى مأخوذة من إحدى قاعات الحريم في تل العمارنة .

الأنماط المختلفة في الرقص :

إن محاولة تقسيم الرقصات المختلفة إلى أنماط محددة ليست بالعملية السهلة لأننا لا نملك صورة كاملة عن كل رقصة ، بل ملمحاً من ملامحها ، وفي نفس الوقت لا نملك فكرة واضحة عن مضمون الرقصة ، ويحدث أن تلجأ إلى التخمين . ولكننا على أية حال نستطيع أن نميز بين نوعين من الرقص ، الرقص الدينى وغير الدينى . ويمكن أن ينقسم الرقص الدينى إلى رقص المعابد في حضرة إله أو آلهة معينين أو في مواكب الآلهة ، ورقص جنائزى عام تلعب فيه الأساطير دوراً بارزاً ، ويغلب على

الأداء الطابع المسرحي ، فالراقصون يمثلون شخصيات أسطورية من خلال استعادة حدث أسطوري قديم في صورة جديدة ، حتى عناصر المكان توحى بالإطار الأسطوري القديم ، وتصبح أقرب إلى الحدث الأسطوري .

ويمكن أن ينقسم الرقص الديني إلى رقص يغلب عليه طابع الفرح والبهجة كما نراه في الاحتفالات والولائم ، ونوع يغلب عليه طابع الحزن كما في الرقص الجنائزي الذي تنطلق فيه مشاعر الحزن في تلقائية وهذا ما نراه في رسوم الباكيات المرافقات لموكب المتوفى . ونستطيع أن نميز من حيث الأداء بين رقص أقرب إلى حركات الأكروبات فيه مهارة شديدة في تحريك أجزاء الجسم كما في الصور رقم (٢١ - ٢٤) ، ورقص يغلب عليه التعبير عن فكرة ، وهنا يصبح الرقص لونا من اللغة خلال الحركة . كما في الصورة رقم (٢٥) .

وتعكس الرقصات عموما تنوعا في كيفية الأداء الذي يقوم على حركات الأيدي أو الأذرع أو السيقان أو الاقدام أو تحريك الوسط ، وهناك تعدد في الآلات الموسيقية التي تصاحب الرقصات كالدف وآلة أقرب إلى الجيتار وآلة أقرب إلى العود ، والطبلة وغيرها . وقد يصاحب الرقص التصفيق بالأيدي أو طرقة الأصابع .

وهناك تعدد في الملابس ورتداء الرأس وفقا للرقصات المختلفة ، فهن أحيانا يرتدين ملابس قصيرة تصل إلى ما فوق الركبة أو عباءات مفتوحة من أمام أو ملابس شفافة أو شيئا كالقميص له أكمام واسعة . وهناك الرقصات شبه العاريات كما في ولائم السادة والأمراء .

وتختلف تسريحات الشعر ما بين الشعر المستعار أو الشعر الطويل أو الشعر المربوط بشريط أو الشعر المغطى بطاقيّة محكمة أو الشعر المزين بالازهار .

وتتعدد أيضا ملابس الرجال وفقا لأنواع الرقصات التي يؤدونها ، فهي على شكل سروال قصير أو شيئا أقرب إلى « الجونلة » أو شيئا يغطي عضو التناسل . وتتراوح أردية الرأس بين طاقية محكمة إلى تاج من سعف النخيل أو البوص على شكل تاج أو طاقية تنتهى بذيل على شكل كرة أو خصلات شعر متدلّية من الجانب الأيمن ، والصور رقم (٢٦ - ٣٥) تبين هذا التنوع في الملابس وتسريحة الشعر ورتداء الرأس .

وليس من الصعب أن نتبين أن هذا التنوع والتباين في الحركات والملابس ووسائل التعبير يعكس خلفيات متباينة لهذه الرقصات من حيث المدلول والنمط والفكرة والهدف ..

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة في تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا في شموله .

إن العودة إلى الماضي ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر . إن الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة تستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وإن تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل .

ينبغي أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية في القرية والمدينة ، في شمال مصر وجنوبها ، في الواحات والنوبة . وحتى يكون هذا المسح شاملا لابد أن يقوم على منهج تاريخي ، نرى التشابهات ونرجع بها إلى الوراء ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك .

ولعل كلمات مؤرخنا المصري سامي جبرا التي ذكرها « دريتون » في كتابه «صفحات من علم العصريات » عن رقصات مازالت تؤدي في الصعيد تحمل امتداداً تاريخياً طويلاً يدعونا إلى أن نتأمل حياتنا الحضارية في خطها التاريخي العام

لا في صورة معزولة بعضها عن بعض تضيّع معالم ما فيها من أصالة قديمة . لقد
حكى سامى جبرا إلى « دريتون عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى
تقوم على الأداء التعبيري ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخي ، فهي تقوم على
حركات تصور بكاثيات إيزيس عند جثمان أوزيريس ، وما مارسته من سحر لتبعث
فيه الحياة وكيف حبلت بابنها حوس . وهناك أيضا رقصة « الحمار » التي يعتقد «
دريتون » أنها امتداد قديم لمهزلة شعبية تسخر من احتلال الفرس لمصر . إن رقصات
كالتحطيب مثلا تحمل ملامح قديمة وجدناها في رقصات المبارزة بالعصى مثلا .
لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن ، كان من الممكن ان
تلقى ضوءا على خط التواصل ، ولهذا يتحتم الإسراع في عمل دراسات متخصصة
شاملة عن فنونا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول ، وربما كانت
المناطق النائية التي لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصلح الأماكن للبحث عن
الأصول القديمة في فنونا الشعبية . ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيهية
كالتلفزيون والفيديو لا تترك حيزا معقولا لازدهار فنونا الشعبية ، رغم أنها يمكن أن
تلعب دورا إيجابيا في هذا الاتجاه ، ومن هنا أهمية اللجوء إلى كل الوسائل المختلفة
التي تساعد في تسجيل ودراسة حضارتنا في توأصلها . .

إليك بعض المراجع الهامة :

Emma Brunner - Traut, 1938, Der Tanz im Alten Ägypten, Hamburg - New York .

Luise Klebs, 1915, 1922, 1934, Die Reliefe des Aiten Reiches; Die Reliefe des Mittlcren Reiches; Die Reliefs des Neuen Reiches (Abhandlungen der Heidelbergcr Akademie der Wissenschaften 3,6,9, Heidelberg .

Irena Lexova, 1935, Ancient Egyptian Dances, Praha .

Henri Wild, 1963, Les danses sacrées de l'E'gypte ancienne (Sources orientales 6), paris .

الموسيقى مصر القديمة

لعبت الموسيقى مثلها مثل الفنون الأخرى دوراً هاماً في الحياة المصرية القديمة وكان لها دورها المنفرد أو المصاحب لفنون أخرى كالرقص والغناء ، وتعددت الآلات الموسيقية المصرية الأصيلة والآلات الواردة التي كانت تستخدمها الشعوب المجاورة سواء في أفريقيا أو آسيا .

وما زالت المقابر والمعابد والمتاحف تقدم لنا المادة الأساسية فيما يتعلق بالآلات الموسيقية المختلفة وتطورها العام وكيفية استخدامها وإمكانية توظيفها . والشئ الملاحظ أن المرأة والرجل كان لهما مكانهما في عالم الموسيقى ، وهذا يوضح مدى شعبية هذا الفن ورغبة الشعب في عمومه في ممارسته .

ويفاجأ المرء عندما يعرف العدد الهائل من الآلات الموسيقية التي كانت مستخدمة في مصر القديمة سواء كانت آلات وترية أو آلات نقر وطرق أو آلات نفخ والصور المصاحبة في آخر المقال ترينا بعض النماذج .

لقد عرفت مصر مثلاً من آلات النقر والطرق الطبلية ومنها الطبلية المعروفة باسم «الدربكة» وكانت الأيدي وسيلة العزف ، يعلقها العازف في رقبته ويعزف عليها بأصابع اليد اليمنى ويقبض على أسفل طرف رأس الطبلية بيده اليسرى ليعزف النغمات العميقة .

وهناك الطبلية الطويلة وطولها يتراوح بين قدمين وقدمين ونصف ، وكان هيكلها من الخشب أو النحاس مغطى بطبقة من الجلد تقطعها حبال على شكل قطري ، وكان العازف يعلقها في رقبته ويضرب عليها بيده . وكانت هذه الطبلية شائعة الاستخدام في الجيش بمصاحبة النفير ، الطبلية في ضبط إيقاع حركة الجنود والنفير في قيادة الفصائل وتحضيرهم للهجوم ومتابعة تحركاتهم .

وهناك طبلية أخرى تتميز بزيادة عرضها عن طولها ، ويتم العزف عليها بعصاتين ، والعضة تنتهي بكرة صغيرة تستخدم في النقر على الطبلية .

أما الدف أو الطار فكان آلة محببة عند المصريين سواء في الاحتفالات الدينية أو الشعبية ، وكانت على أربعة أشكال الدائري والمربع والمستطيل والمستطيل الذي يتكون من مربعين يفصلهما حاجز . وكان يتم العزف على الدف باليد منفردا أو بمصاحبة القيثارة ، وكانت النساء والرجال يعزفون على الدف ولكن الأعم النساء ، وكن يرقصن بمصاحبة العزف .

وهناك أيضا الشخيشة ويتراوح طولها بين ثمانية وثمانية عشر بوصة . وكانت تصنع من البرونز أو النحاس الأصفر ، وكانت تغطي أحيانا بطبقة من الفضة أو ماء الذهب وكانت الحلقات المعلقة على الأوتار من طرف إلى آخر تتحرك وتحدث صوتا عندما يمسك العازف بالآلة في وضع عمودي ويهزها ، وكانت الشخيشة أيضا تتخذ اشكالا متعددة سواء المقبض أو الجسد وتتعدد زخرفتها أيضا .

ومن الآلات الوترية القيثارة التي تميزت بالتعدد في الشكل والحجم وعدد الأوتار حدها الأدنى أربعة وحدها الأقصى اثنان وعشرون وترا ، والقيثارة كبيرة الحجم يزيد ارتفاعها عن قامة الرجل . وكان عادة يتم تزيين القيثارة بحلية على شكل زهرة

اللوتس أو رأس ملك ، وأوتارها تصنع من امعاء الأغنام وغطاؤها . جلد ثور أو جلد عادى . وكانت العادة أن تقف القيثارة على قاعدة الأرض أو على كرسى أو حامل يثبت عليه الجزء الأسفل من القيثارة ، وأحيانا كان العازف يقف حاملا القيثارة على كتفه أو محتضنا إياها (تأمل الصور المرافقة) . ومن الأشكال غير المألوفة قيثارة على شكل مثلث تنتهى بحلية على شكل رأس أوزة وعدد أوتارها تسعة .

وهناك أيضا آلة شبيهة بالجيتر لها ثلاثة أوتار . وكان هذا الجيتر المصرى يتكون من جزأين ، عنق طويل منبسط وجسد بيضاوى مجوف من الخشب ومغطى بطبقة من الجلد ، فى سطحه الخارجى ثقب تسمح بانتقال الصوت ، وفوق هذا الجسد أو العنق كانت تمتد الأوتار الثلاثة مثبتة فى الجزء الأعلى من العنق بعدد مماثل من المفاتيح ومثبتة فى الجزء الأسفل بقطعة خشبية أو عاجية مثلثة الشكل لترفع هذه الأوتار إلى ارتفاع معقول ، وكان طول العنق ضعف أو ثلاثة أضعاف طول الجسد . وكانت هناك ريشة للعزف معلقة فى الجيتر بواسطة شريط . وكان العازفون عادة يقفون أثناء العزف سواء كانوا رجالا أو نساء والبعض يرقص أثناء العزف .

ومن الآلات الوترية الكنارة وتتعدد أوتارها ما بين ثلاثة وثمانية عشر وترا ، وكان يتم العزف عليها عادة بالأيدي وتزينها حلية على شكل حيوان محبب منحوت من الخشب .

أما آلات النفخ فكان منها الناي وكان فى أول الامر بسيطا ، له ثقب قليلة لا تتعدى الأربعة أول الامر وزادت على الأيام ، ثم أمكن إدخال تحسين عليه بإضافة فتحة جانبية للنفخ ، وكان يصنع من البوص ، ثم بمرور الأيام أصبح يصنع من مواد

لها رنين . وكان الناي يستخدم في الحفلات والمواكب الدينية ، وكان عازف الناي يعزف واقفا أو راكنا أو جالسا على الأرض . والملاحظ أن الرجل كان مختصا بالعزف على الناي الذي كان يتفاوت في الطول . واستخدم المصريون المزمار أيضا وكان مقصورا على الرجال ، ويتراوح طوله ما بين سبع وخمس عشر بوصة ، بعضها له ثلاث فتحات ، وبعضها أربع فتحات ، وبعضها كان مزودا بفتحة صغيرة للنفث من نفس مادة المزمار ، وبعضها مزود بقشة سميكة موضوعة في تجويف المزمار ، الجزء الأعلى مضغوط حتى لا يترك إلا حيزا قليلا لدخول النفس .

وهناك أيضا المزمار المزدوج الذي كان يتكون من مزامرين ويستخدم العازف يدا في العزف على واحد واليد الثانية في العزف على الثاني . وكان هذا المزمار المزدوج يصنع من البوص أو من أعواد نباتات برية أو الخشب الرنان أو من قرون الاغنام أو من العاج أو العظام أو الفضة . وكان من المؤلف أن يعزف النساء على هذه الآلة وهن يرقصن ، وكان أحد المزامرين يصدر الطبقات العليا من الصوت والآخر يصدر الطبقات الدنيا .

وتعتبر الزمارة المصرية الحديثة امتدادا لهذا النوع من المزمار وإن كان صوتها خشنا رتيبا . هذه عجالة سريعة عن أهم الآلات الموسيقية المصرية القديمة ، ولكن قد يكون من المهم أن نعرف ماهية الموسيقى المصرية القديمة ، ما هي ملامحها وما القواعد التي كانت تقوم عليها ، وهل من الممكن أن نصل إلى صورة تقريبية عما كانت عليه . والواقع أن الإجابة على هذا السؤال صعبة أو لا لأن كل ما لدينا آلات موسيقية مرت عليها أزمنة طويلة واعتراها كثير من التآكل والتغير بحيث يصعب الاعتماد على الحكم على ما تصدره من أصوات ومدى هذه الأصوات وتنوعها ، ثانيا ، لأن بقايا الأغاني القديمة التي كانت تصاحبها هذه الآلات الموسيقية من الصعب

تحديد ملامحها الصوتية لأن قدرتنا على قراءة اللغة بحروفها الساكنة والمتحركة وتحديد الإيقاع الصوتي مازالت مسألة محل خلاف ، وثالثا لأن اللوحات المختلفة التي تكشف عن هذه الآلات الموسيقية والعازفين والحركات المختلفة التي تصدر عنهم وتفسيرها الموسيقي مازالت مسألة مفتوحة للنقاش ، ومن هنا لا نستطيع أن نحسم تماما ما نصل إليه من وجهات نظر أو تفسيرات . ولكن على أية حال نستطيع أن نقول أن هناك مادة متنوعة ومن خلال دراستها وتجميع نتائج هذه الدراسات ومقارنتها بعضها ببعض يمكن أن نصل إلى حل بعض الألغاز وبلورة بعض الأفكار التي تنير لنا الطريق . فهناك أولا الآلات المختلفة وهناك ثانيا اللوحات المتعددة التي تعطى صورا مختلفة للعرز ، وهناك الامتداد التاريخي لفن الموسيقى المصري القديم ممتدا عبر المرحلة القبطية والمرحلة الإسلامية في الصورة الشعبية .

ولقد حاول علماء الموسيقى بصورة أو أخرى أن يمسكوا بهذه الخيوط ليصلوا إلى بعض الاستخلاصات .

ولقد لعب الباحث الموسيقى « هيكمان » H. Hickmann دورا هاما في دراسة الموسيقى المصرية القديمة ومحاولة التعرف على خصائصها ، وقد سلك أكثر من طريق لمحاولة كشف النقاب عن الجوانب الغامضة ، فحاول عن طريق تتبع الرسوم المتعددة التي يظهر فيها الموسيقيون أن يعطي تفسيراً لبعض الرموز والحروف المصرية القديمة باعتبار أن لها دلالات موسيقية خاصة . وتتبع « هيكمان » أيضا حركة الذراع واليد ولاحظ أن هناك أشكالا مختلفة لحركة أصابع اليد وللعلاقة الحركية بين جزأى الذراع ، فالجزء الأعلى يتخذ أوضاعا مختلفة مثل الوضع العمودي أو المائل أو زاوية قائمة أو حادة . لقد أوضح أن لكل حركة دلالتها الموسيقية الخاصة (تأمل الصور المرافقة) . لقد استخلص فروقا في التعبير الموسيقي ، فهو لا يستبعد مثلا أن زاوية

الذراع القائمة تعنى صوتا أكثر ارتفاعا أو انخفاضاً عن النغمة الأساسية . لقد حاول من خلال دراسة لحركة اليد والأصابع في أوضاع مختلفة أن يصل إلى لون من التحديدات الموسيقية .

وقد نتفق أو نختلف مع « هيكرمان » ولكن المهم أن نعطي عناية شديدة للرموز والحروف والحركات المصاحبة للوحات الموسيقية لأنها متنوعة وهذا يعنى تعدد الوظائف في الإطار الموسيقي . وحاول « هيكرمان » أن يجد في الموسيقى المصرية القديمة ملامح من التطور الموسيقي العام سواء في طريقة الأداء القائمة على التباين أو التوافق وما فيها من وقفات هارمونية . وهناك أيضا لون من التوجيه الموسيقي للعازفين ، ففي بعض الرسوم نجد أمام كل عازف شخص يقوم بحركات خاصة على العازف أن يترجمها إلى حركات موسيقية (تأمل الصور المرافقة) ، ولابد لها من مدلولات كثيرة سواء فيما يتعلق بالإيقاع أو الوقفات الميلودية أو النغمات الموسيقية ، ومن هذه الحركات اليد الممتدة عموديا وضم بعض أصابع اليد كالسبابة وإصبع الإشارة أو حركة مميزة لكل من اليدين اليسرى واليمنى (تأمل الصور المرافقة) .

إن دراسة منهجية لكل هذه الحركات المختلفة في الرسوم المتعددة قد تشير إلى أنها المحاولة الأولى لتسجيل لون من ألوان النوتة الموسيقية والقواعد التي تحكم التنوع الصوتي .

ولم يكتف « هيكرمان » بالقاء الضوء على الآلات الموسيقية المختلفة وإمكانياتها الفنية في التعبير وتتبع الحركات المختلفة التي توجه العازفين في الأداء الموسيقي ، بل حاول أيضا من خلال التواصل ، أي تتبع القديم في منحاه عبر العصور أن يستفيد من الموسيقى اللاحقة سواء القبطية أو الشعبية في القاء الضوء والبحث عن الجذور

التي تعود إلى الموسيقى المصرية القديمة . لقد أشار مثلاً إلى التصفيق بالأيدى وتحديد الإيقاع بحركة الأقدام واستخدام آلات موسيقية معينة لضبط الإيقاع والتنسيق بين العازف والمغنى وخاصة في حركة المجموعات ، وهذا كله ينم عن الامتداد الحضارى عبر العصور المختلفة .

لقد كان للتصفيق بالأيدى أكثر من فائدة ، فهو أولاً عامل مساعد عند دخول العزف لمصاحبة الغناء وهو ثانياً وسيلة لتحديد نهايات الجمل الموسيقية ومصاحبة الوقفات الموسيقية . وفي مصر لعبت القضبان المصفقة نفس دور التصفيق بالأيدى ، واستمر هذا التقليد حتى القرون الأولى من المرحلة القبطية . ولعبت الشيخية دوراً مماثلاً في مصر القديمة . واستمر استخدامها في المرحلة القبطية في الكنائس بنفس الطريقة التي كانت تتم في المعابد المصرية القديمة ، وحل محل الشيخية بعد ذلك الصنوج أو الكاسات وآلة موسيقية على شكل مثلث .

ومن الآلات المصرية القديمة التي حافظت على وجودها على مر العصور الطبلبة المعروفة باسم الدربكة ، والطبلبة من الآلات الموسيقية ذات الدلالة البالغة في موسيقانا الشعبية . إن دراسة التواصل في الموسيقى العصرية والامتداد الحضارى يحتاج إلى لون من الدراسة الشاملة لا الاكتفاء باختيار بعض النماذج الموسيقية هنا وهناك . إن دراسة منهجية شاملة تحتاج إلى تضافر جهود أكثر من متخصص في فروع مختلفة حتى يمكن الحصول على استخلاصات لها صفة التماسك والعمق ، لابد من تضافر العالم المتخصص في المصريات والعالم المتخصص في الموسيقى والعالم المتخصص في الفنون الشعبية حتى تصبح دراساتنا لها صفة الشمول والإمام بالجوانب المختلفة التي يغنى بعضها بعضاً .

إن دراسة آلاتنا الموسيقية وأغانينا المختلفة حول العمل والحب والتعديد والزار ،
اغانينا من أماكن مختلفة من الصعيد والواحات والوجه البحرى وتبويب كل هذه
المادة ومقارنتها بالفن المصرى القديم والقبلى لابد أن تغنى دراساتنا عن الفنون
الشعبية وتكشف بوضوح عن التواصل فى حضارتنا المصرية .

بعض المراجع الهامة :

Wilkinson, J.G., 1878, The Manners and customs of the Ancient Egyptians, Vol. 1, London .

Hiekmann, H., 1956, 45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne, paris.

Hiekmann, H., 1956, Musicologie pharaonique (Collection d'études musicologiques), kehl.

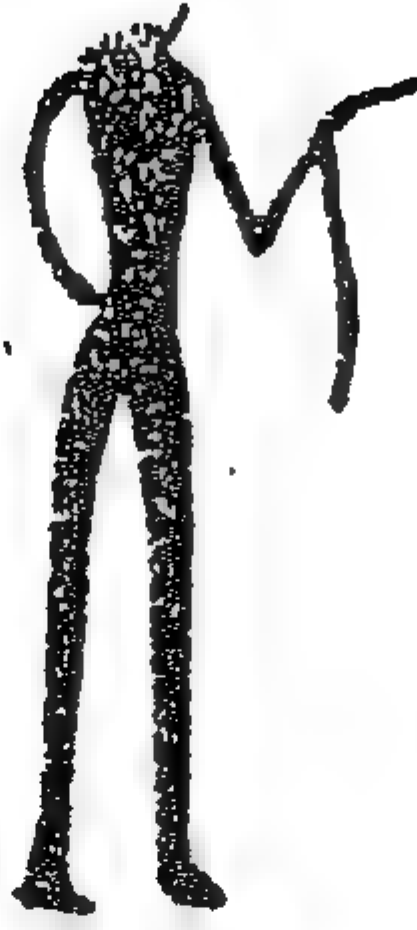
Hiekmann, H., & Cregoire, C., 1958, Catalogue d'enregistrements musique folklorique égyptienne (Collections d'etudes musicologiques),Baden - Baden .

Hiekmann, H., 1961, Egypten (Musikgeschichte in Bildern, Band 2), Leipzig.

Hiekmann, H., 1958, " La Chironomie dans l' Égypte pharaonique ",ZÄS" 83, pp. 96 - 129, Berlin .



nro 14



C.T. 1



C.T. 3a

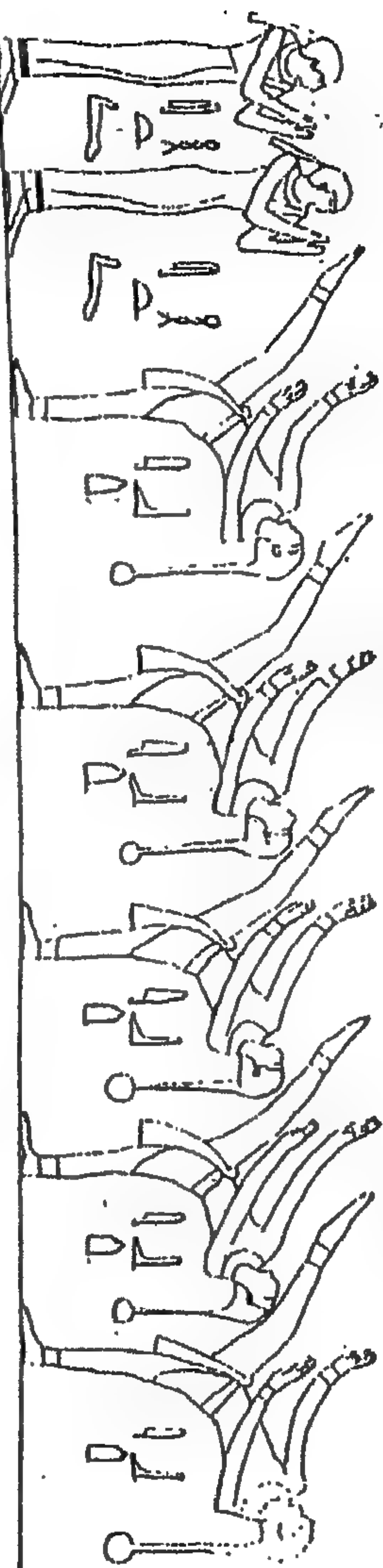


صورة رقم ١

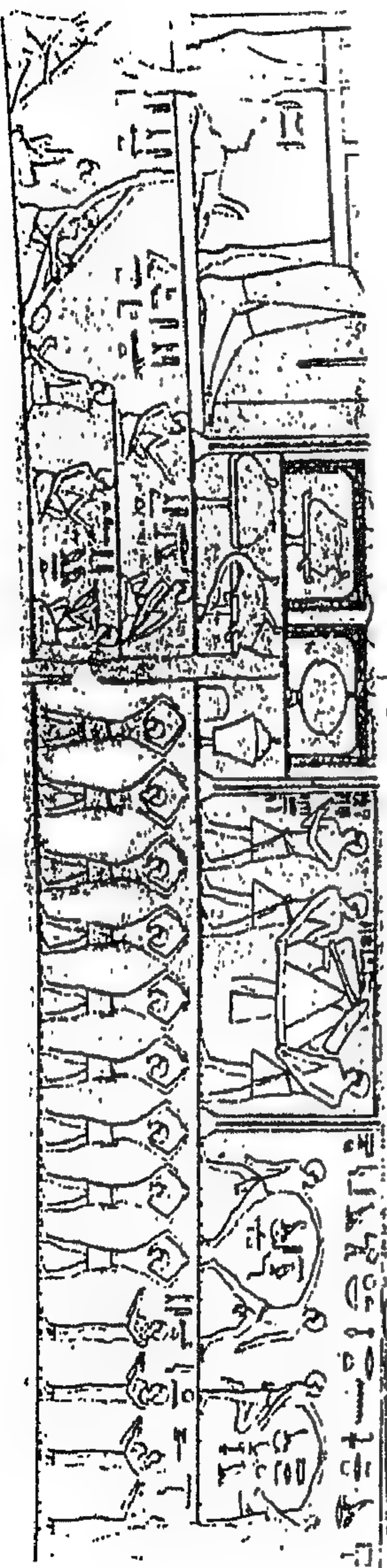


صورة رقم ٤

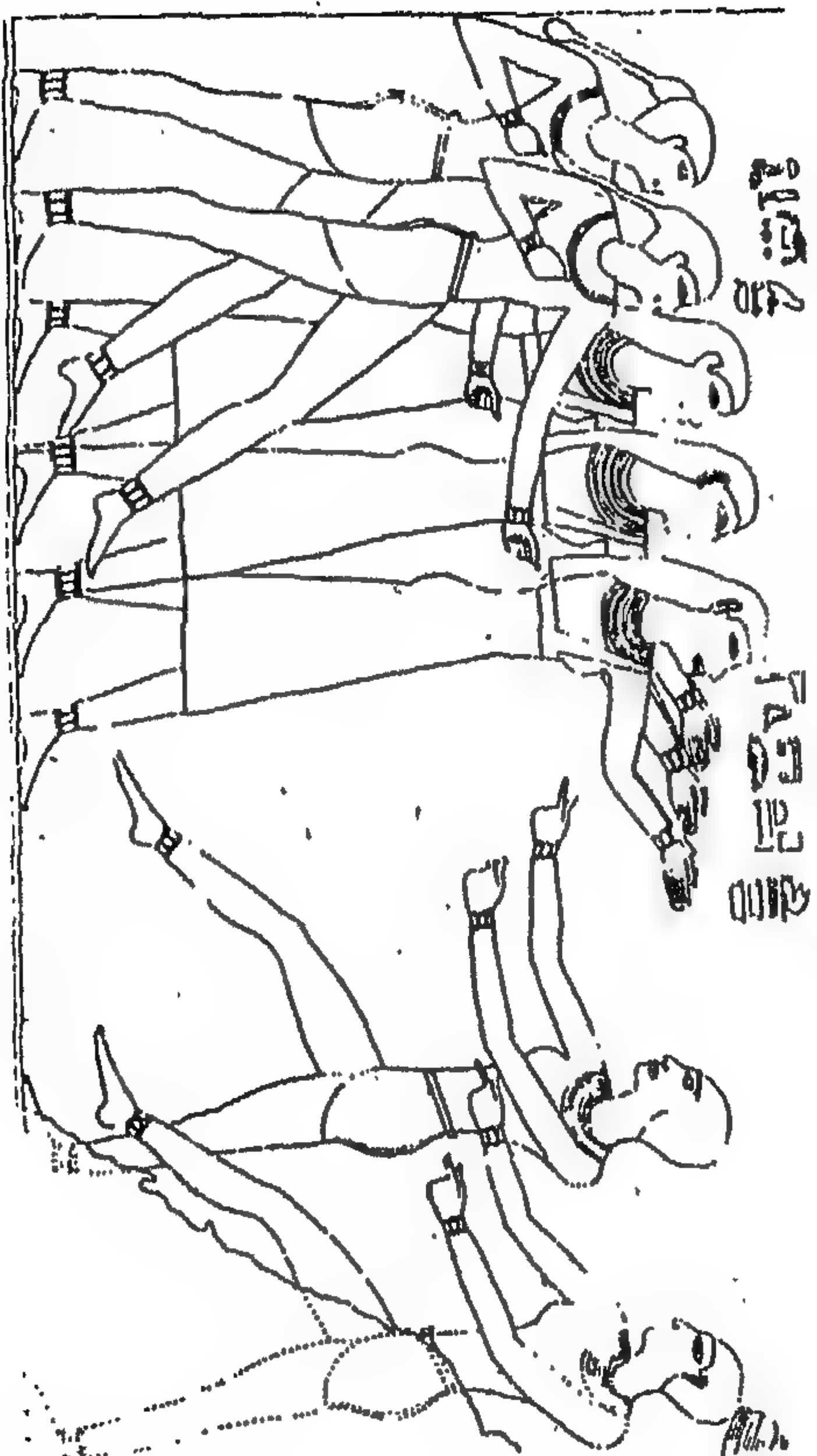
صورة رقم ٣

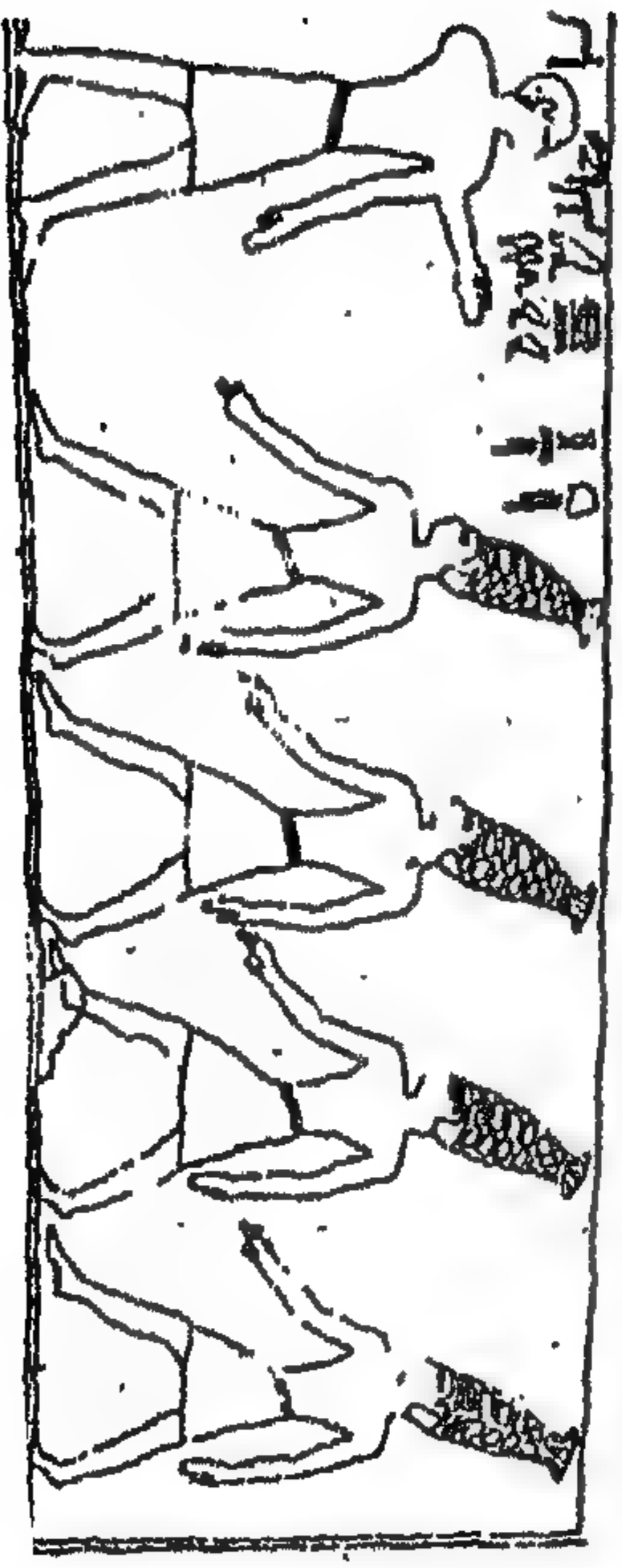
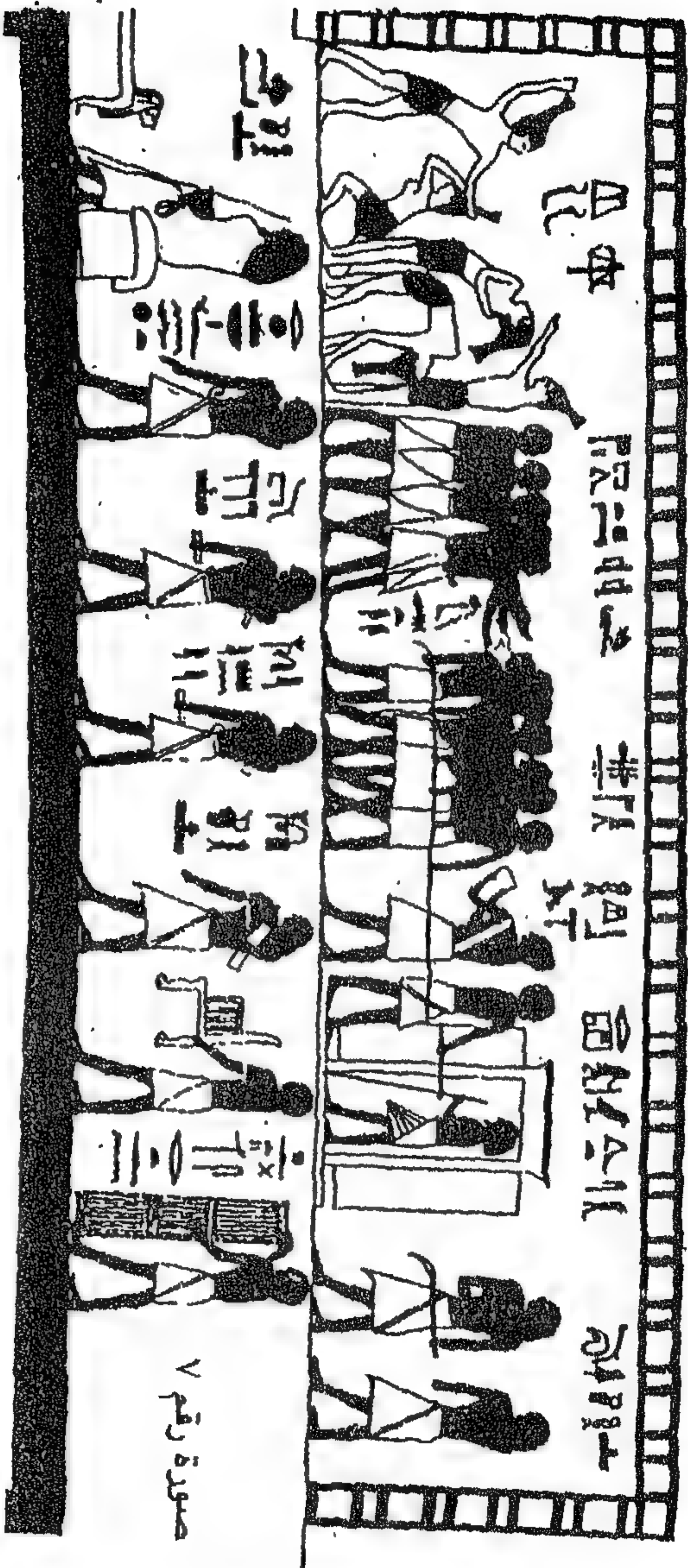


صورة رقم ٢



صورة رقم ٥

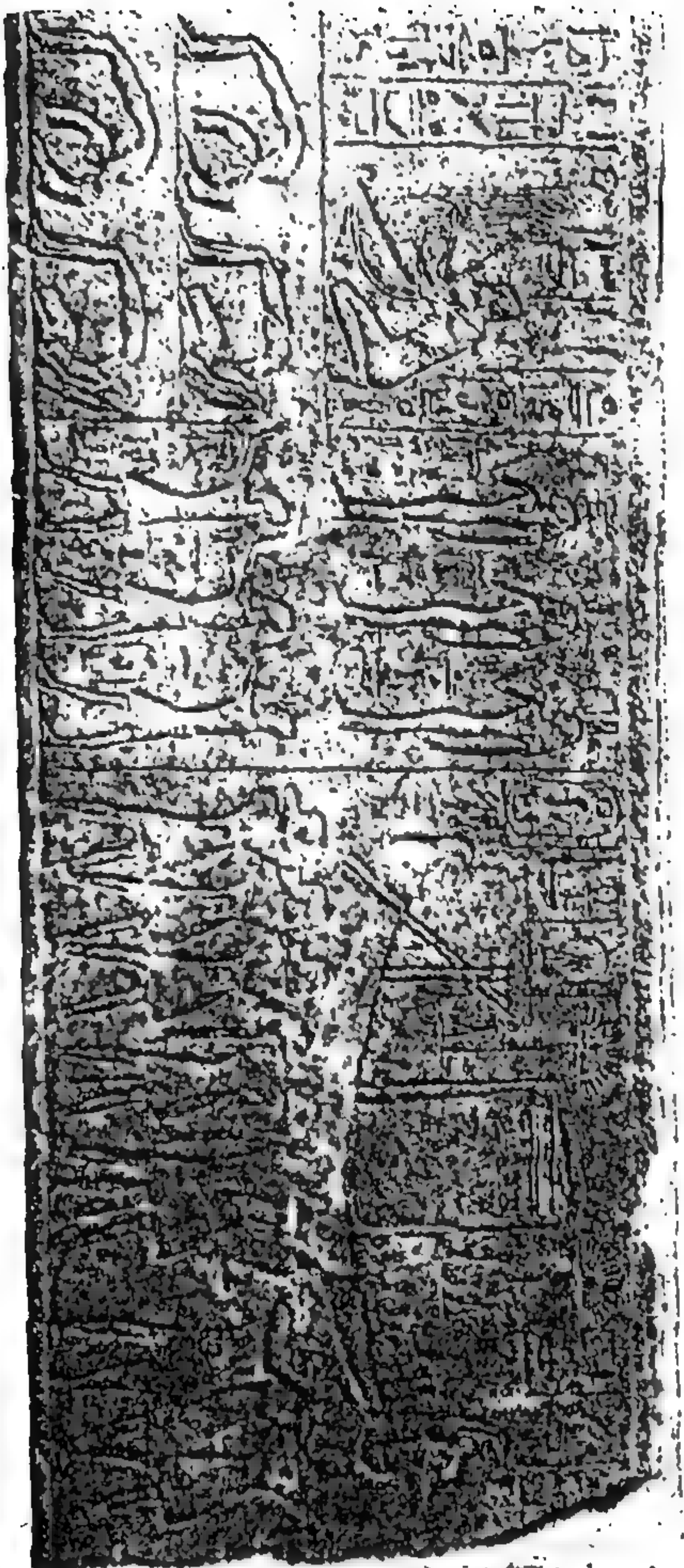


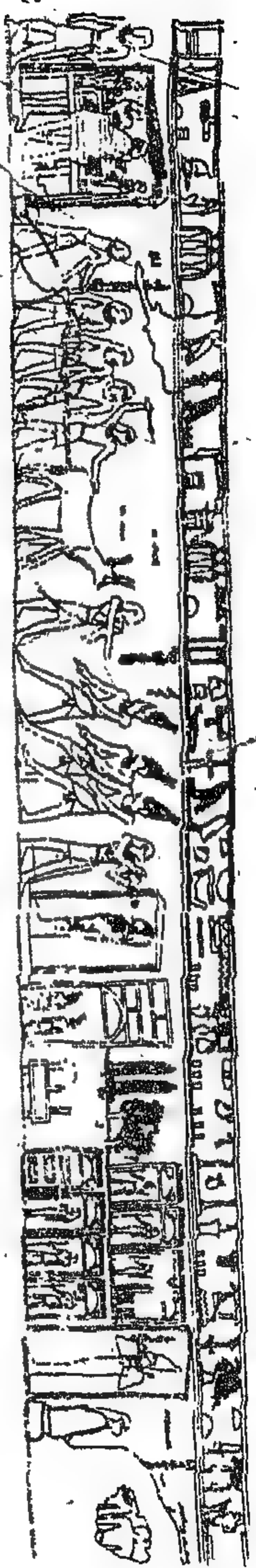


صورة رقم ١

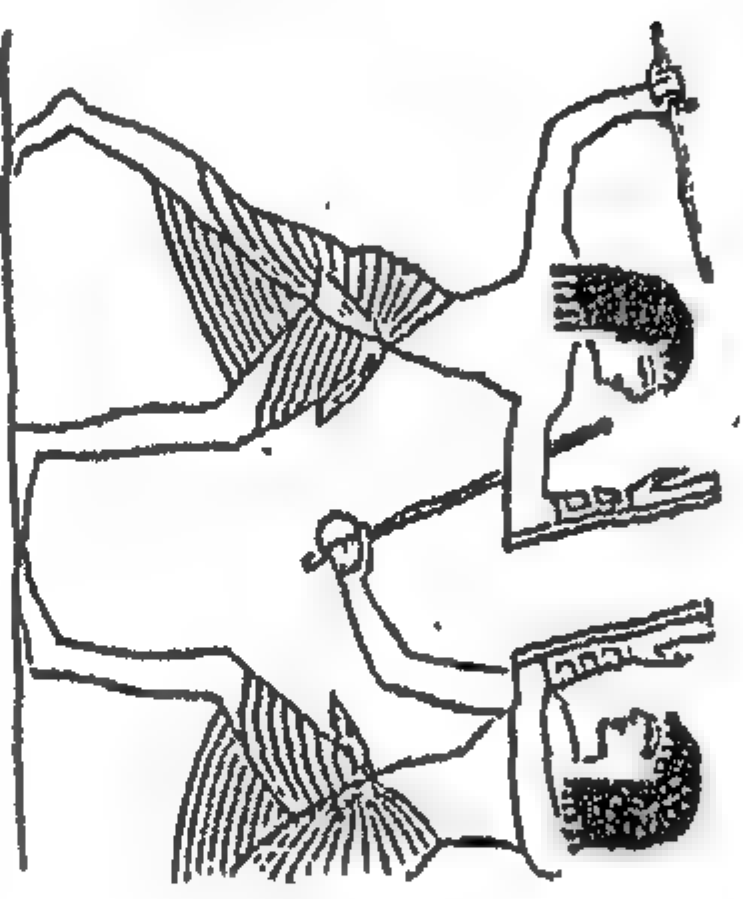
صورة رقم ٧

صورة رقم ٨





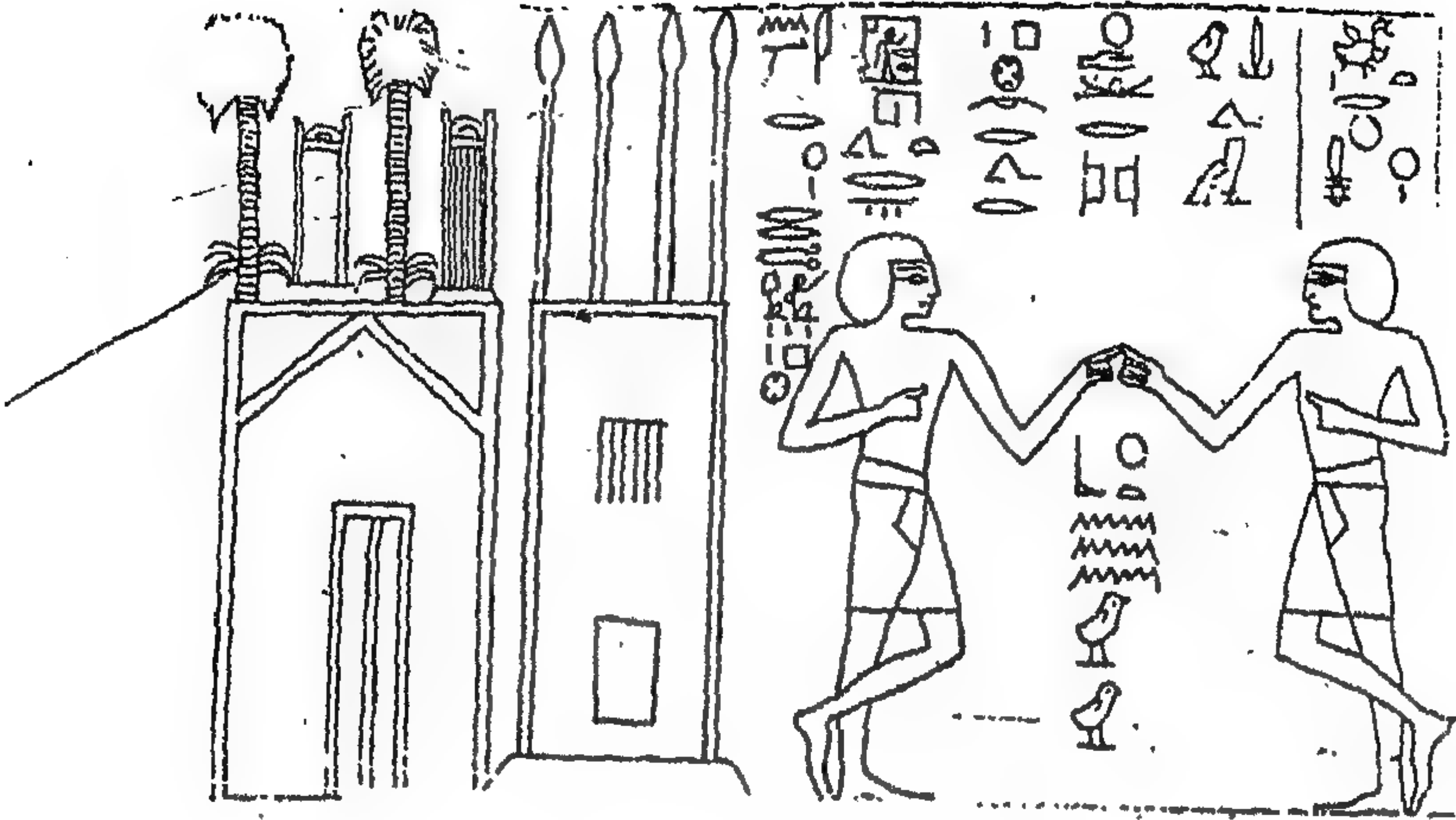
صورة رقم ١٢



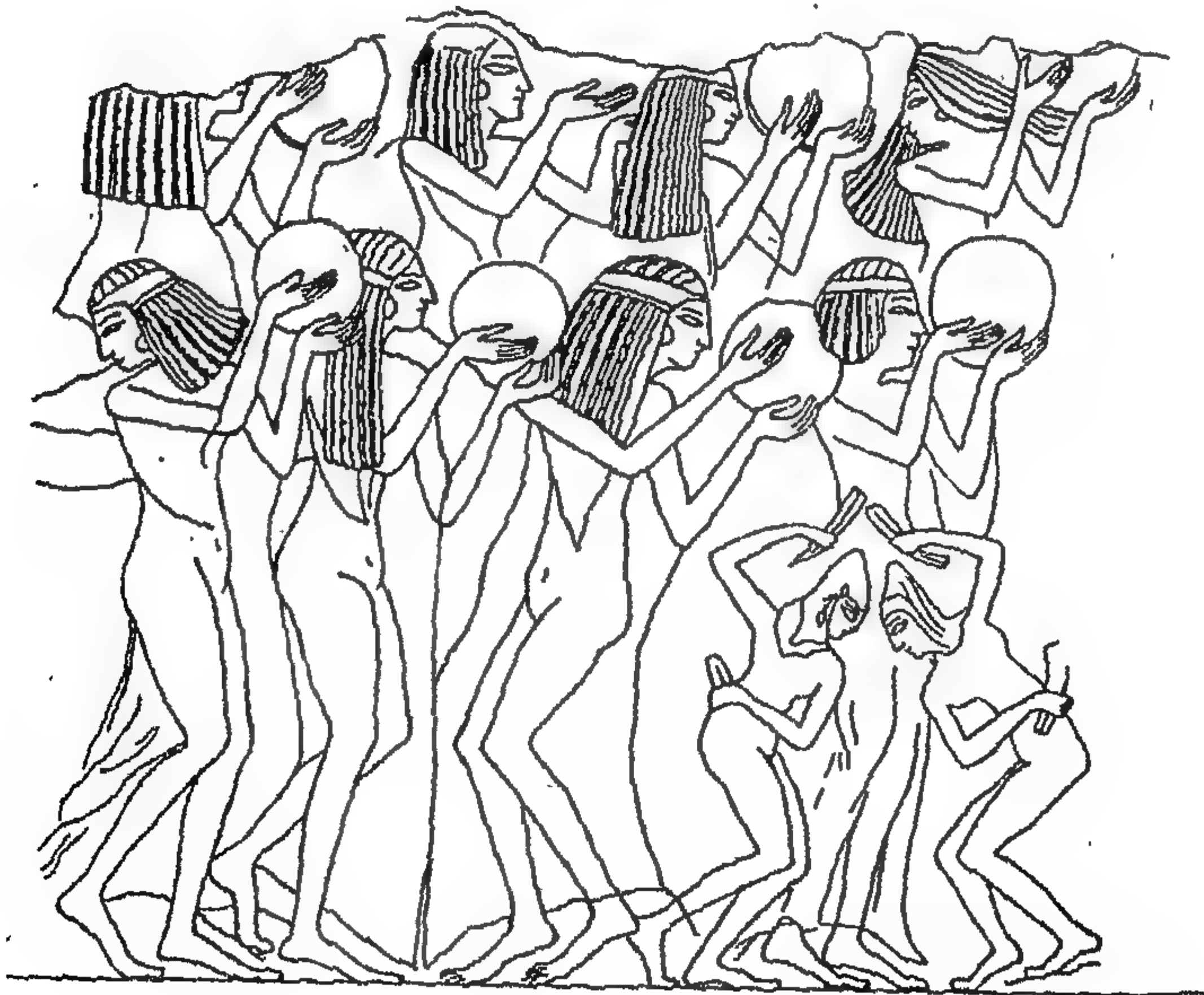
صورة رقم ١٢

صورة رقم ١١





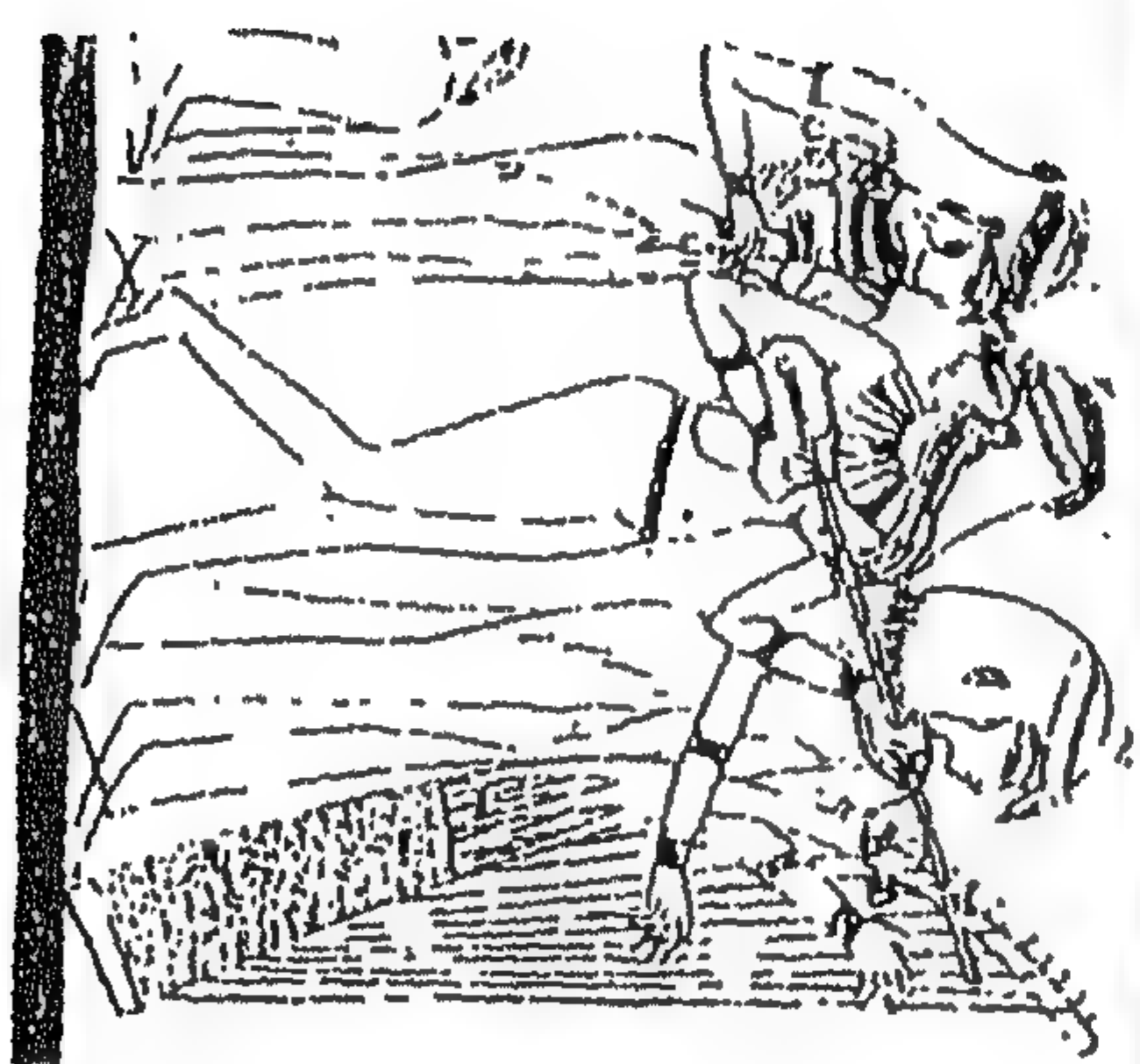
صورة رقم ١٤



صورة رقم ١٥

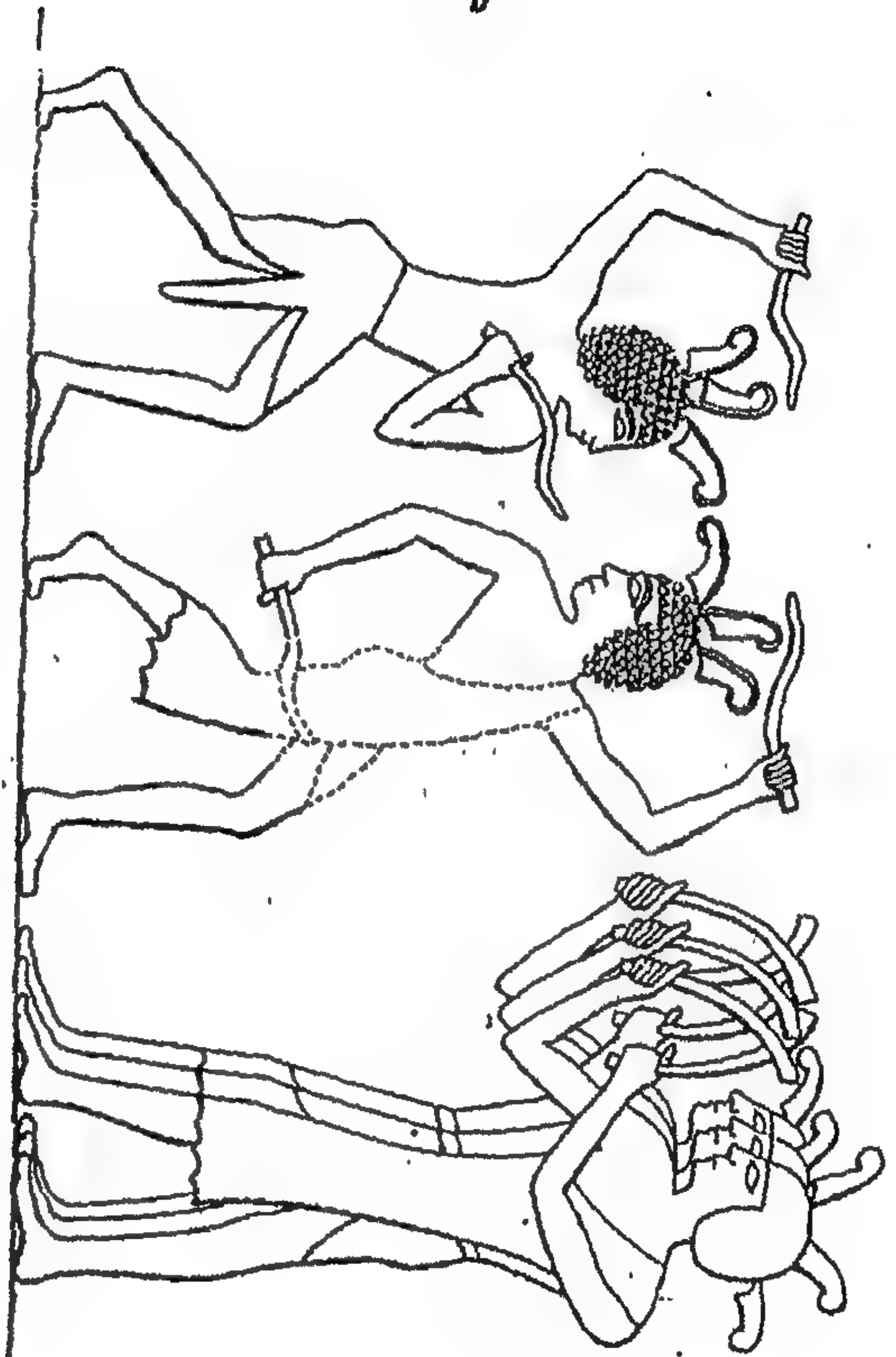


صورة رقم ١٧

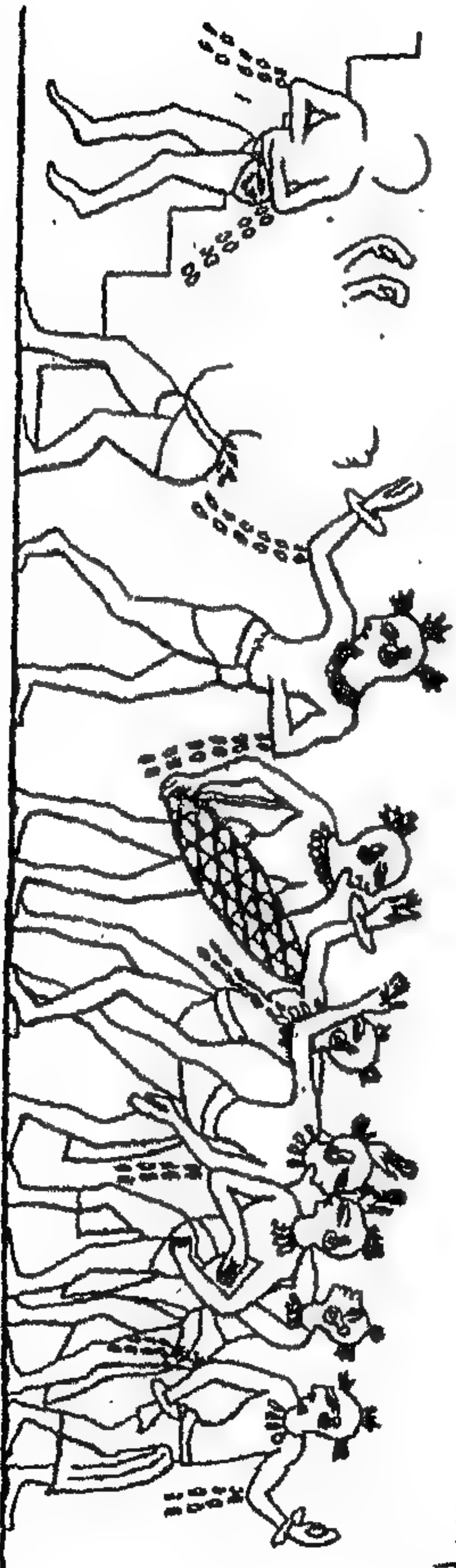


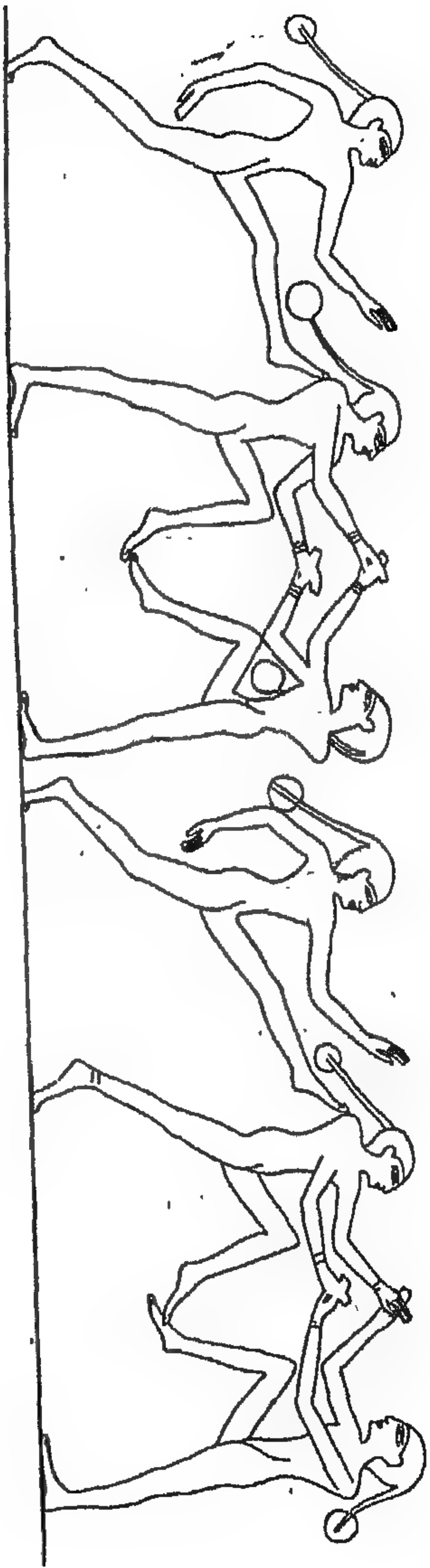
صورة رقم ١٦

صورة رقم ١٩

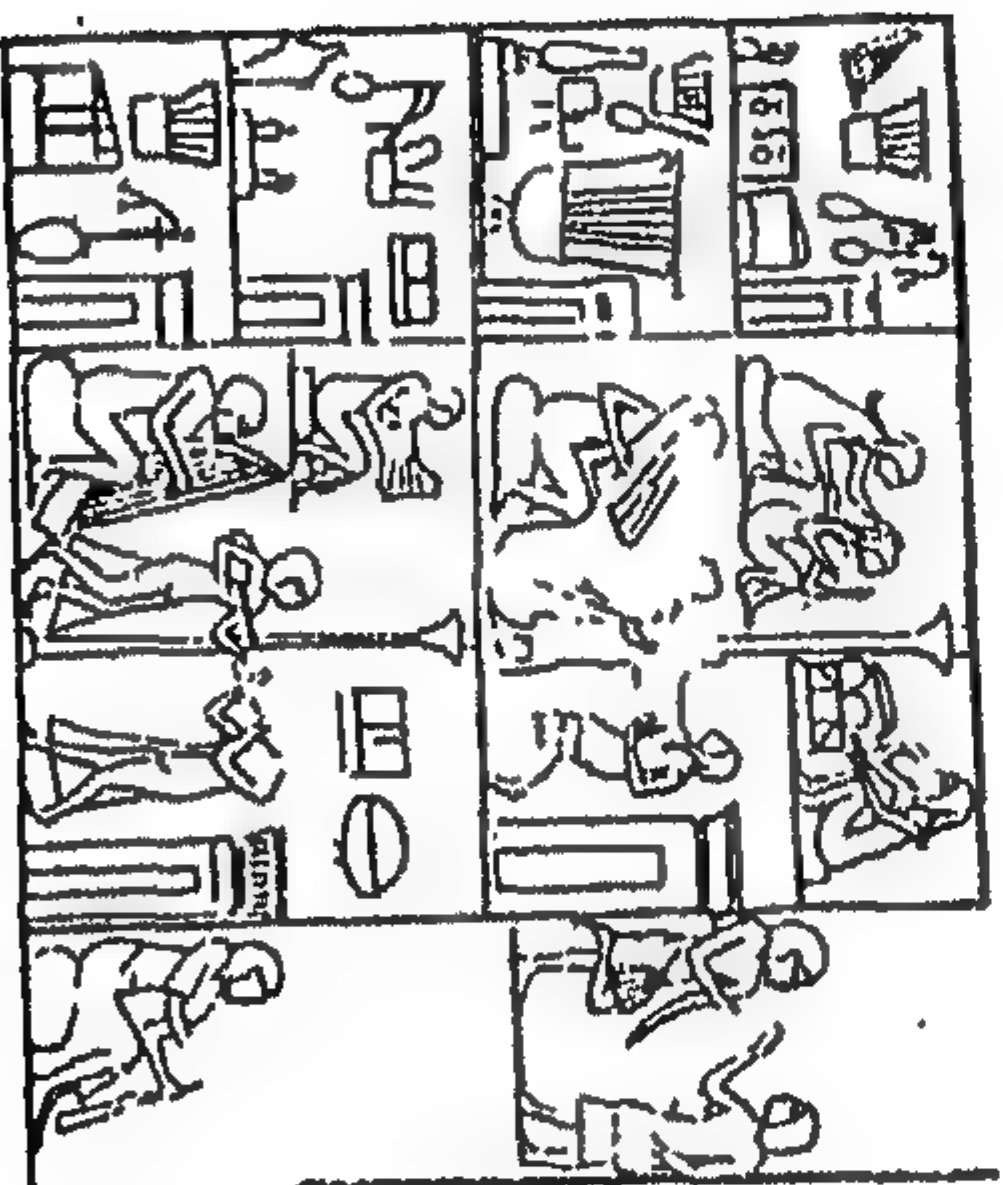


صورة رقم ١٨



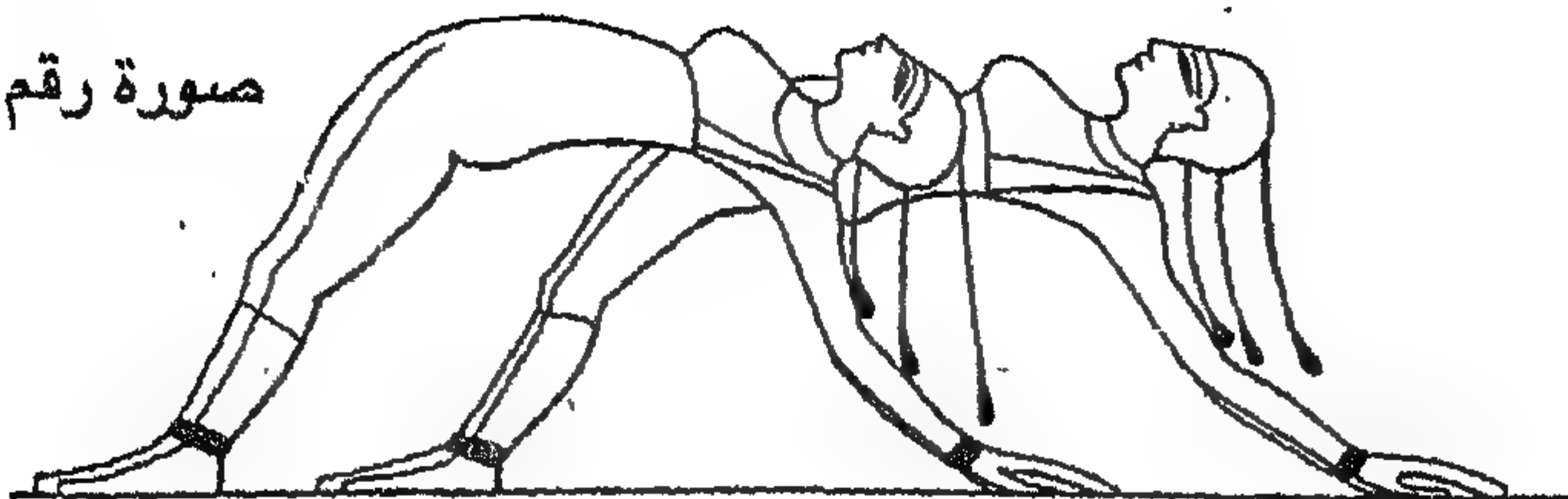


صورة رقم ٢١

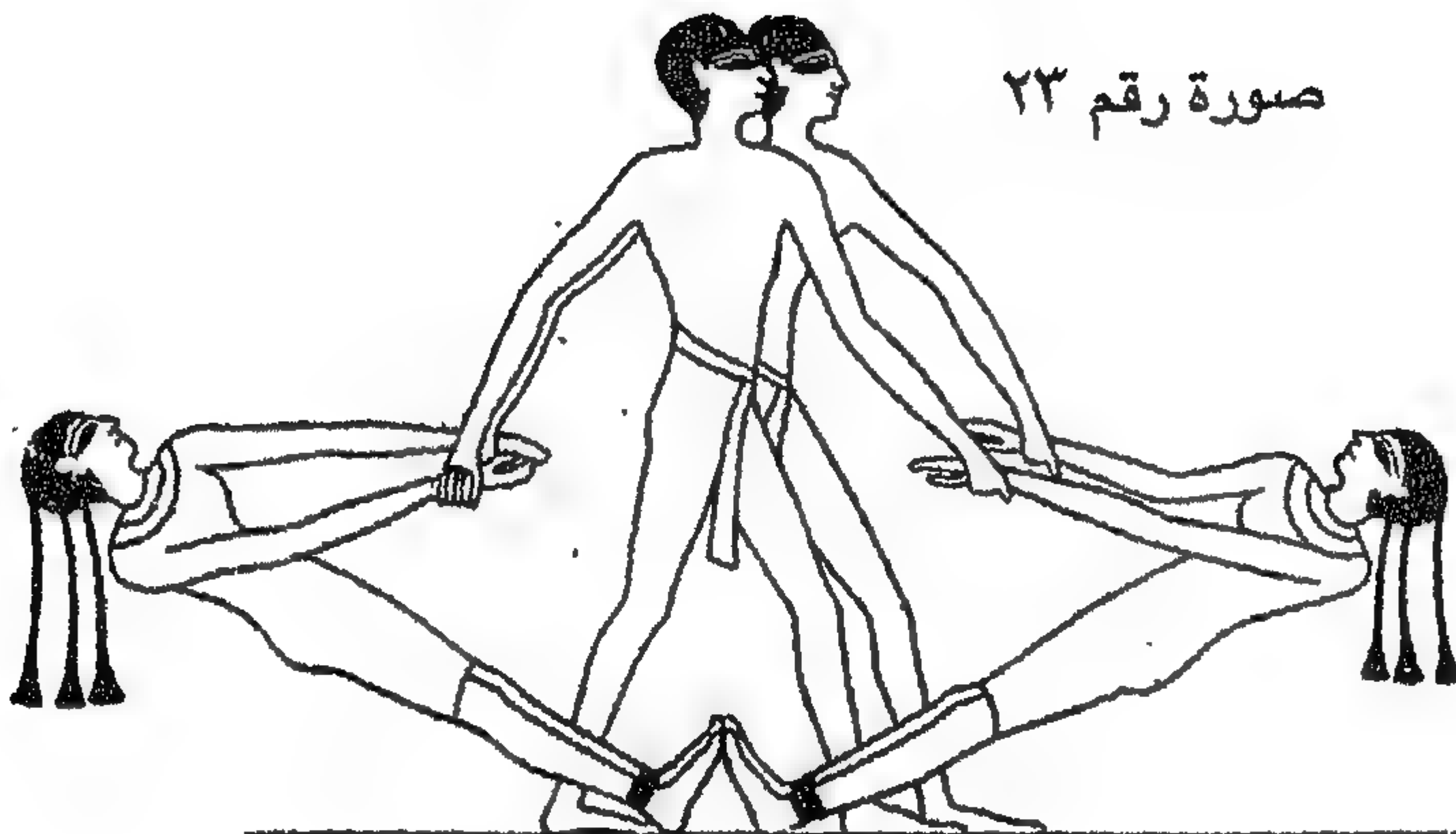


صورة رقم ٢٠

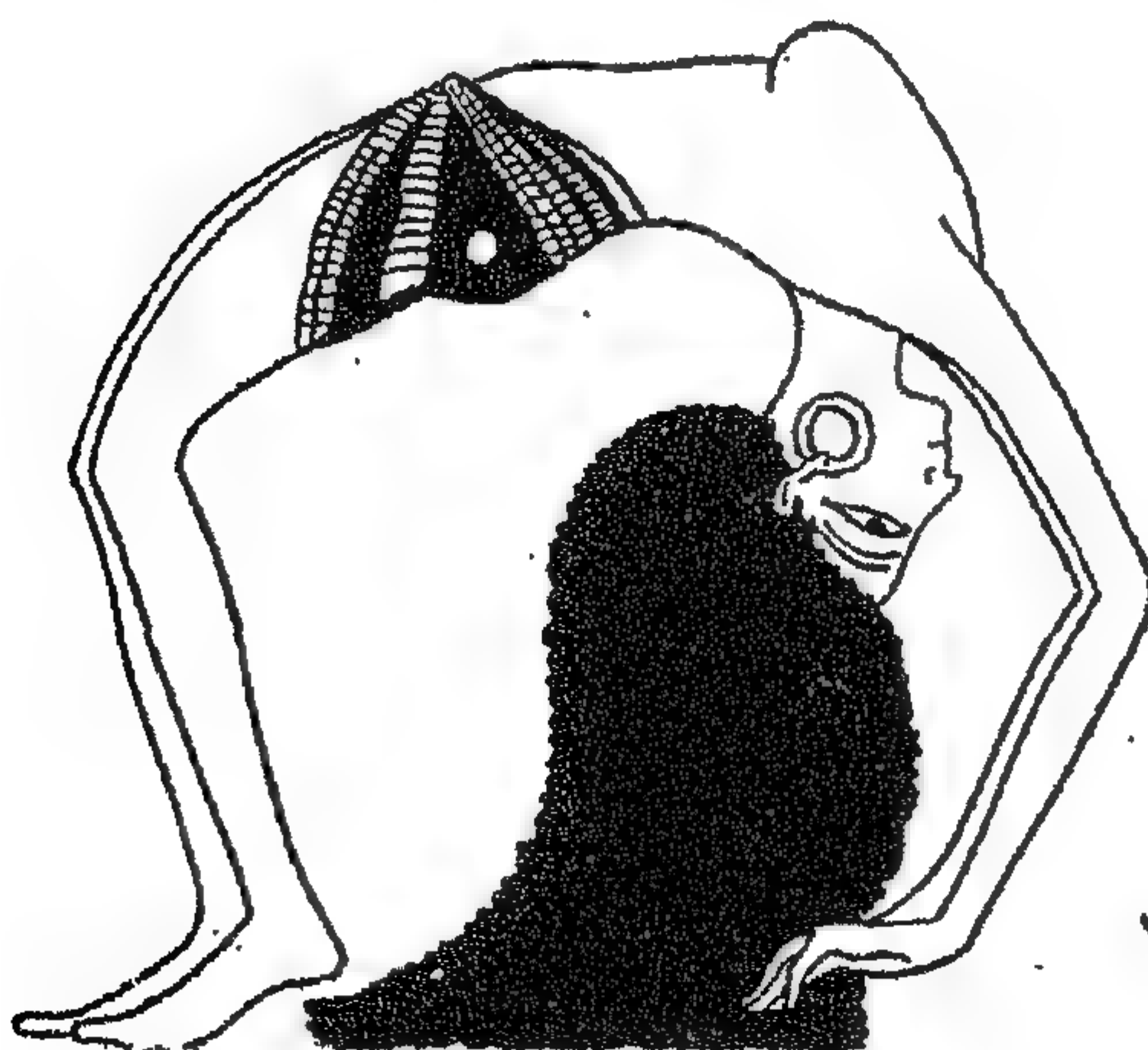
صورة رقم ٢٢



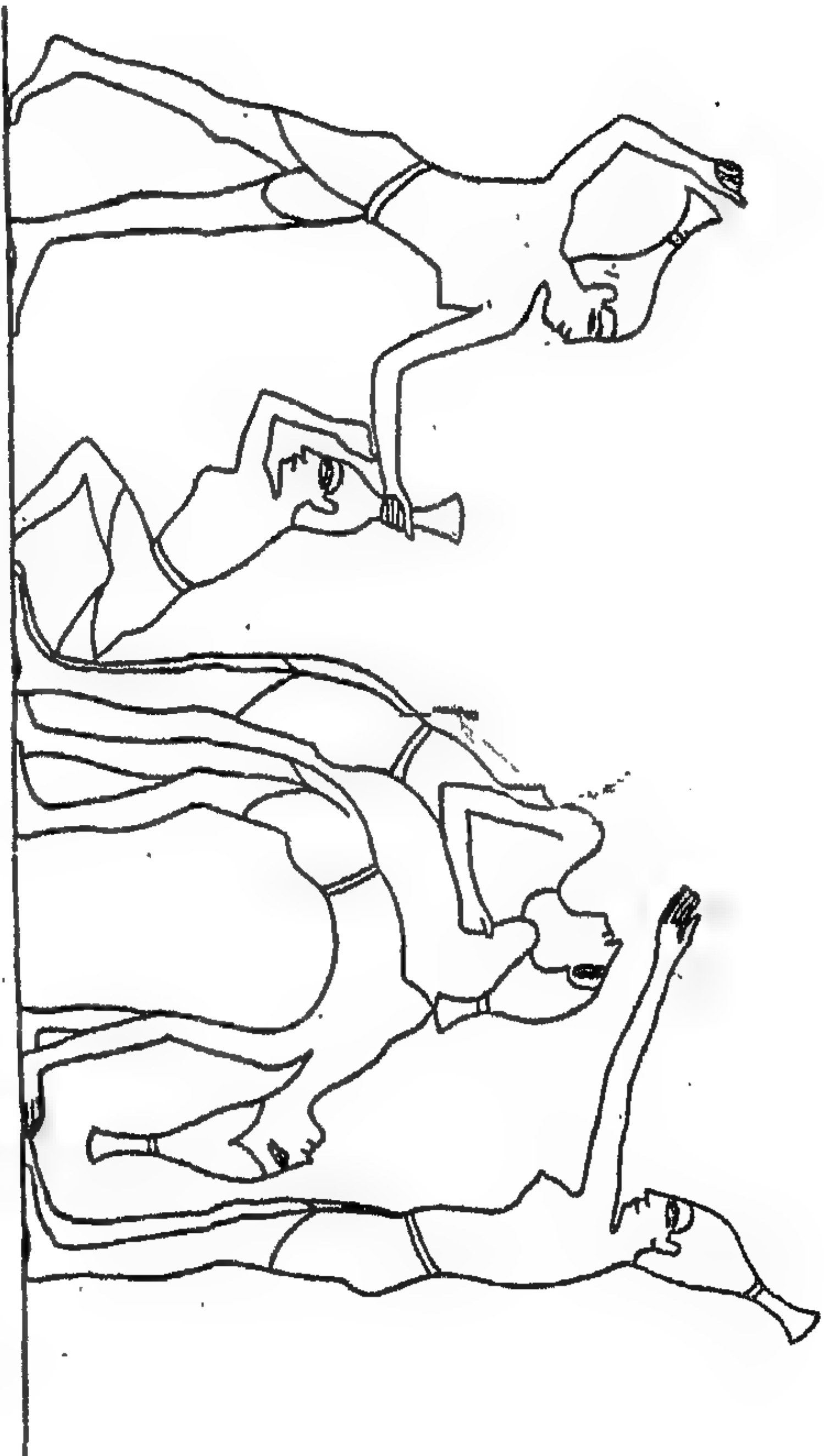
صورة رقم ٢٣



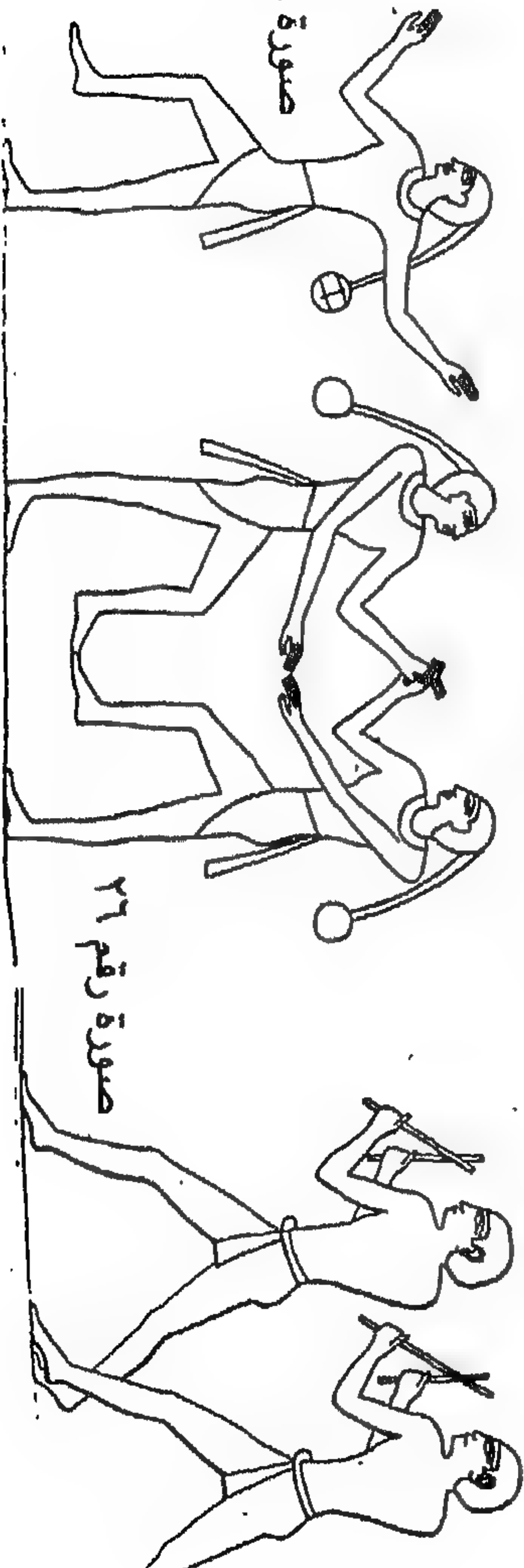
صورة رقم ٢٤



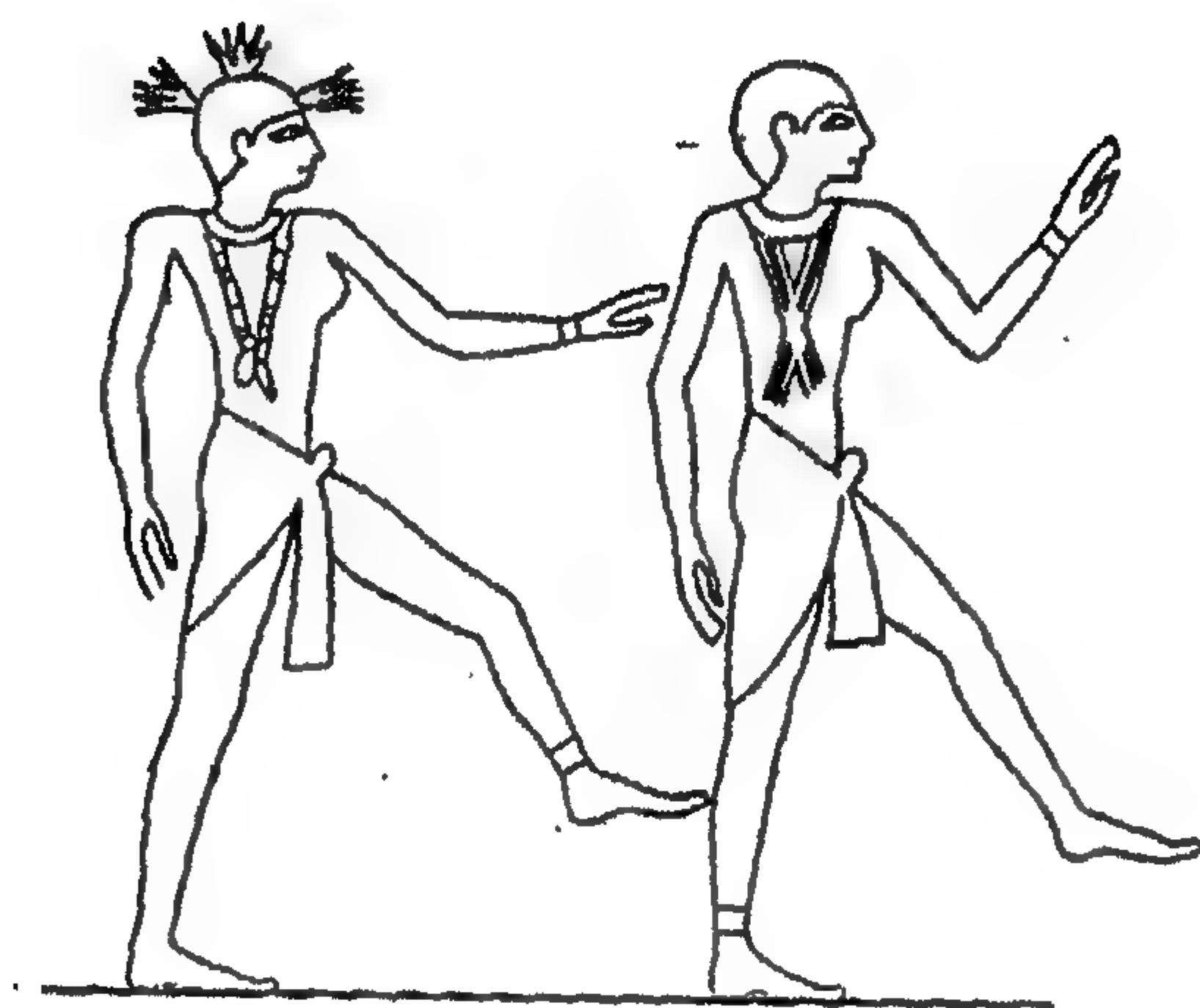
صورة رقم ٢٥



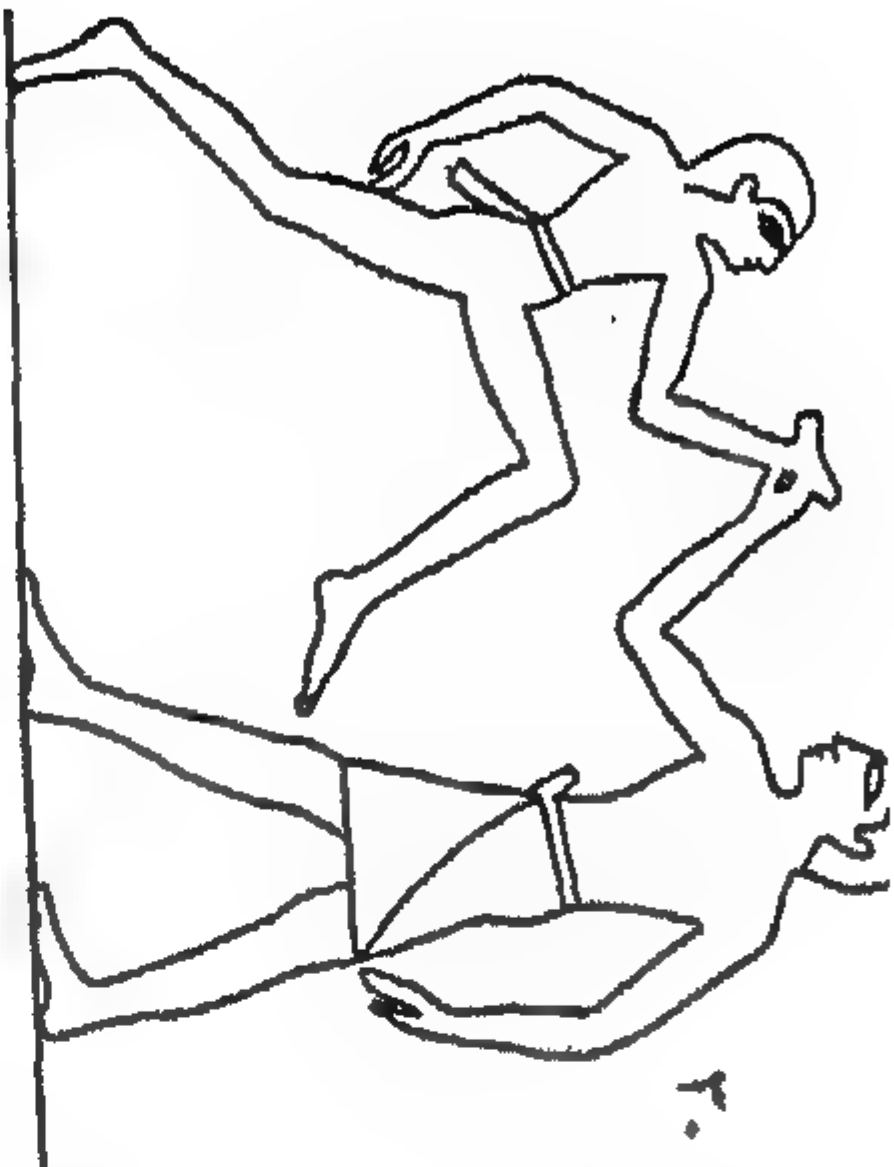
صورة رقم ٢٧



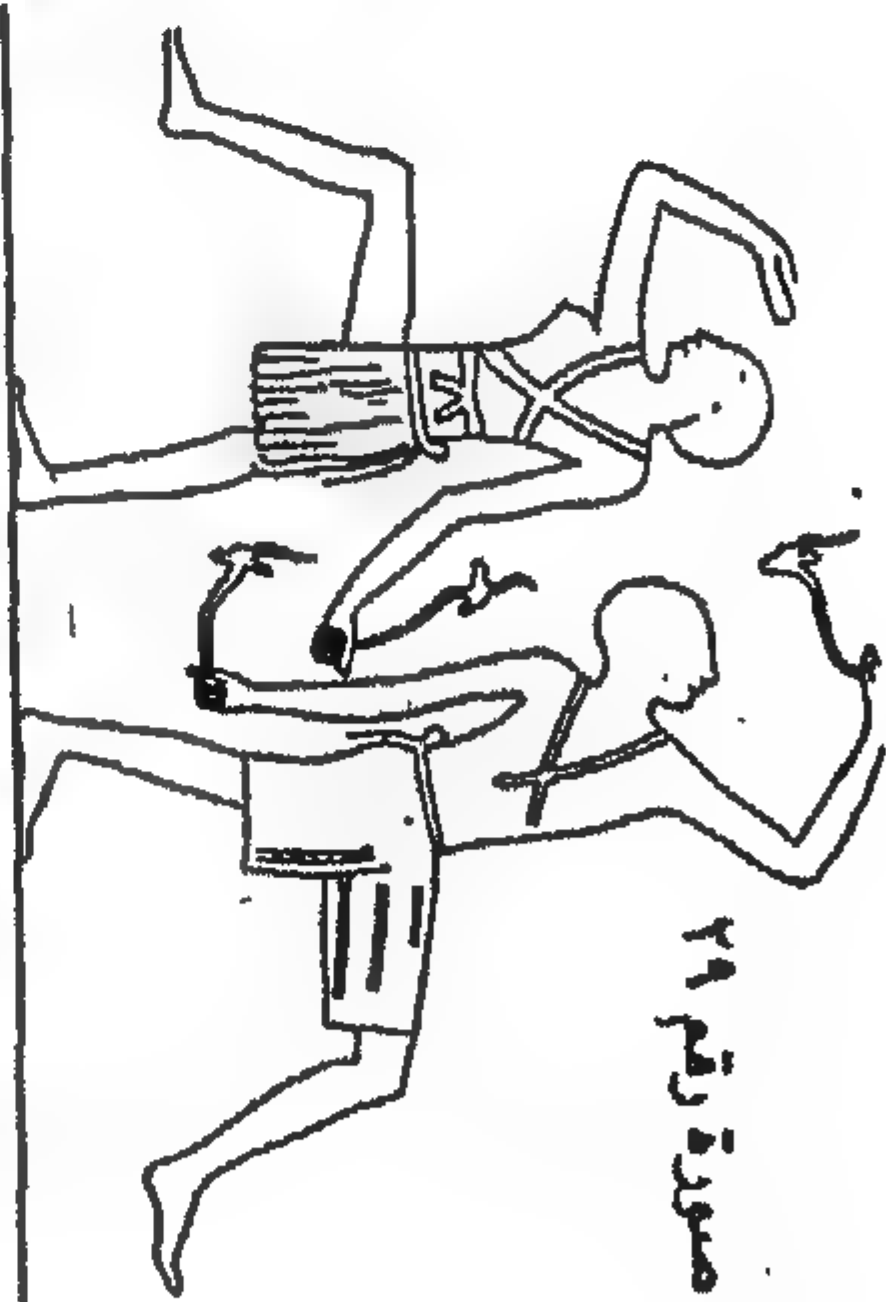
صورة رقم ٢٦



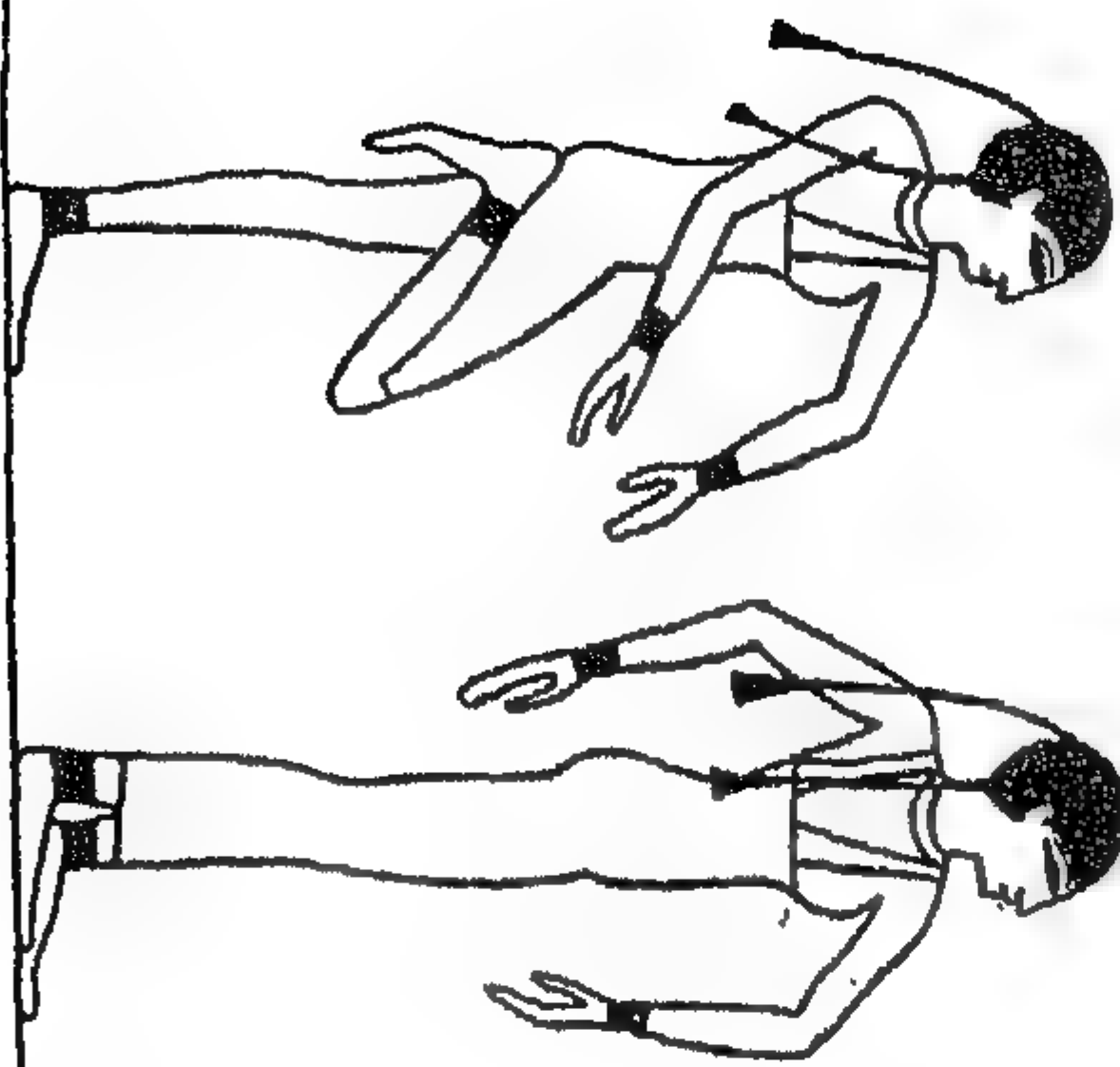
صورة رقم ٢٨



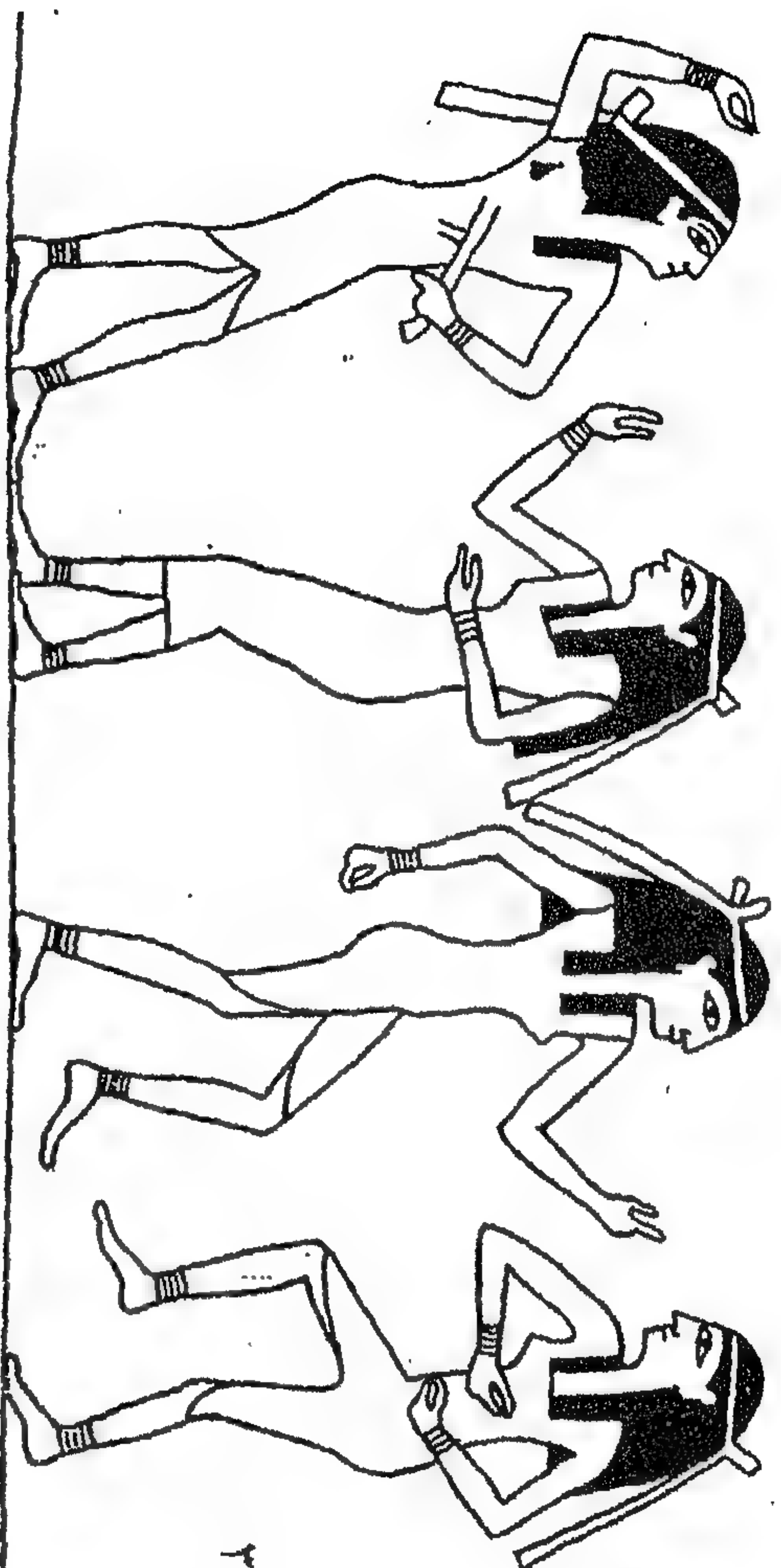
صورة رقم ٢٠



صورة رقم ٢١



صورة رقم ٢٢

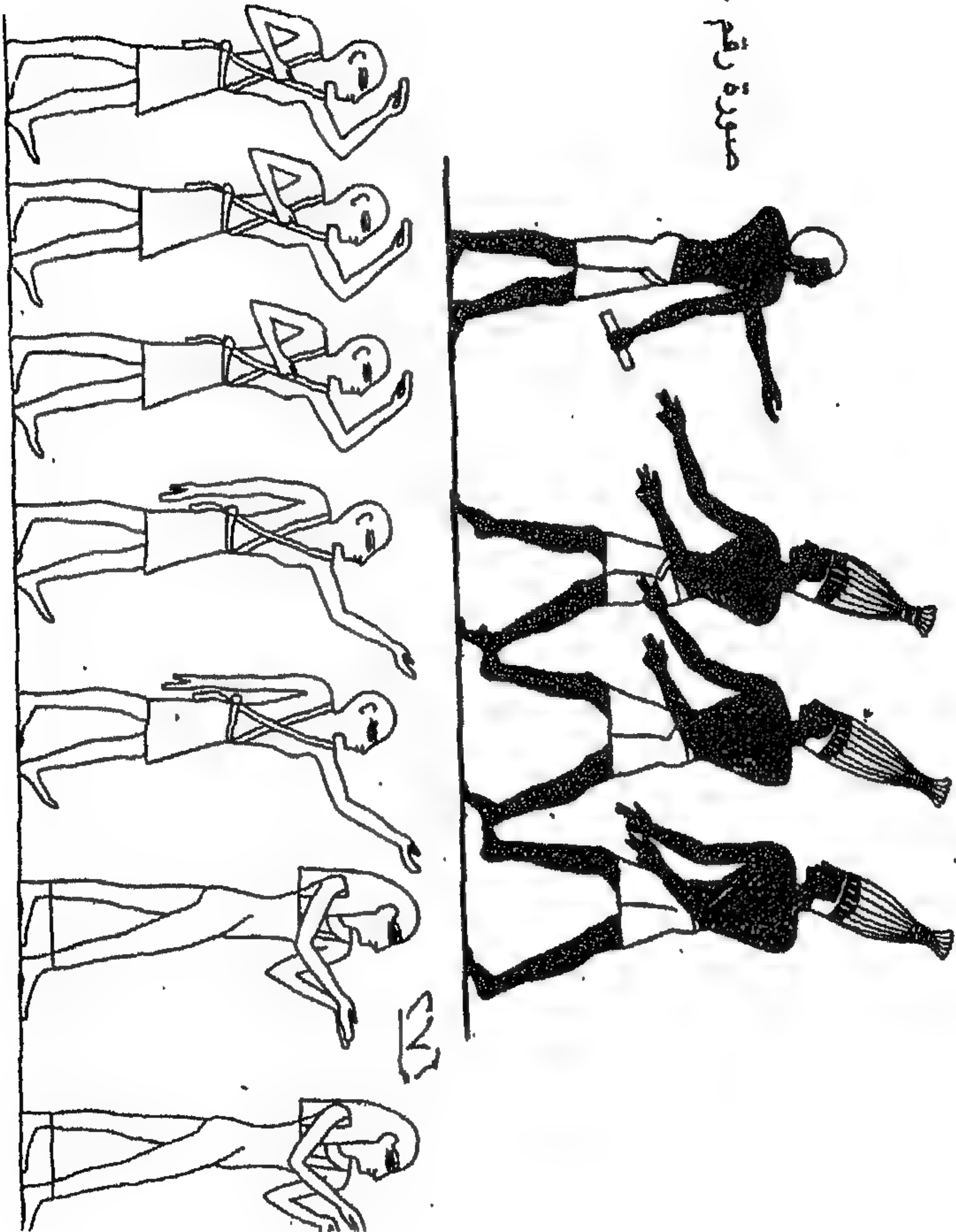


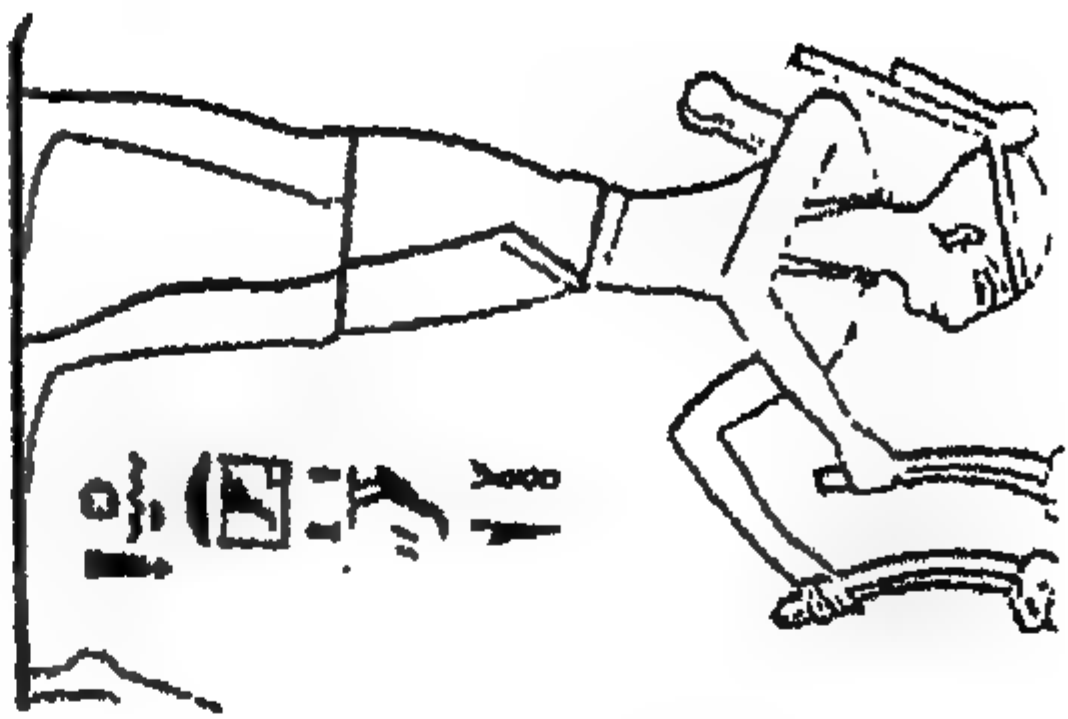
صورة رقم ٢٢



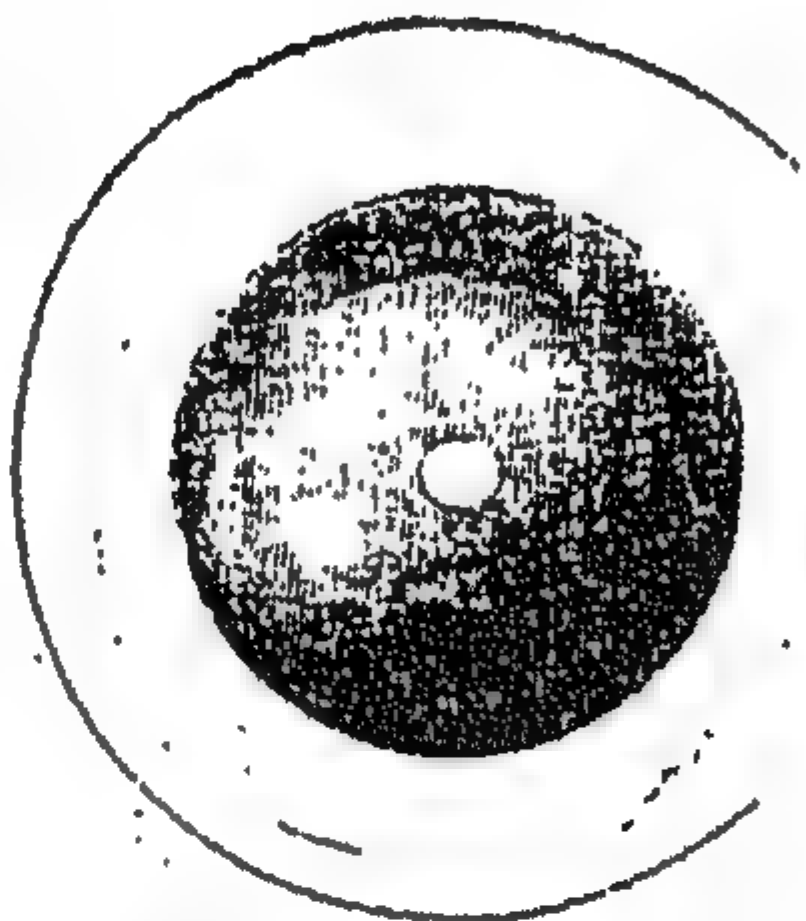
صورة رقم ٢٣

صورة رقم ٣٤

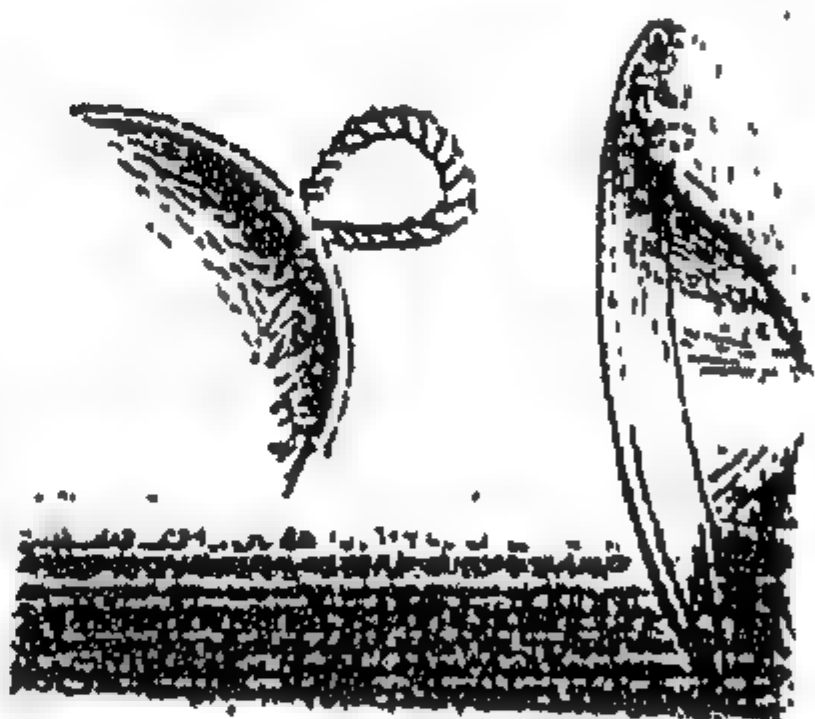




القضبان المصققة



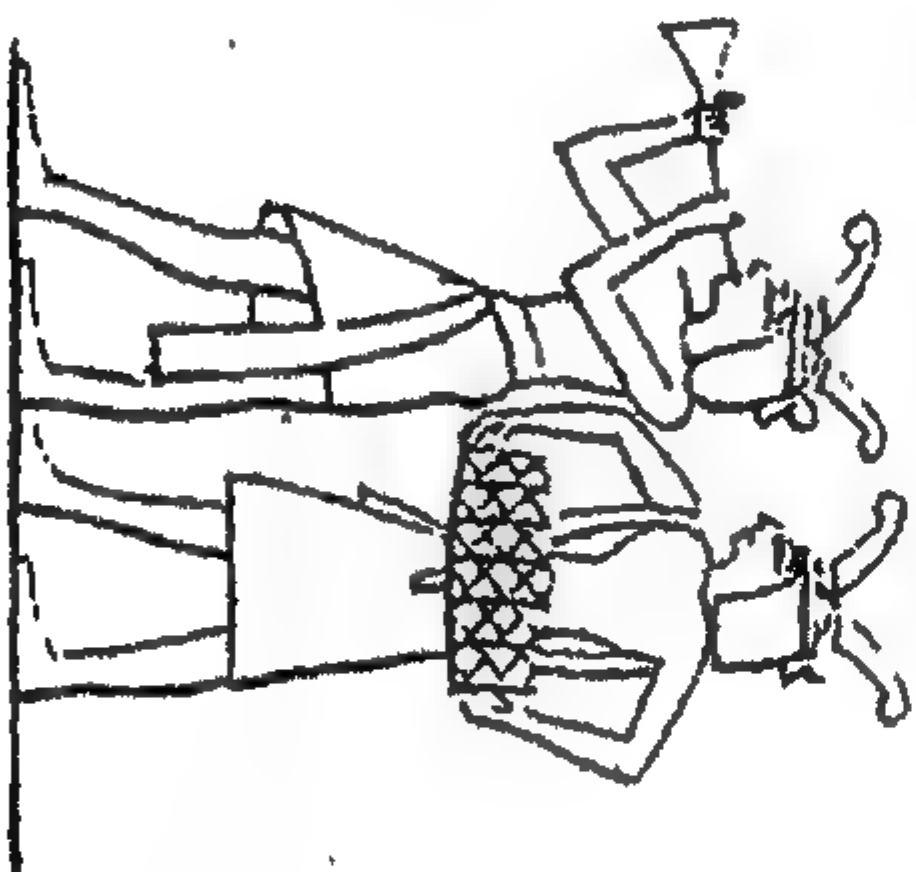
الصنوج



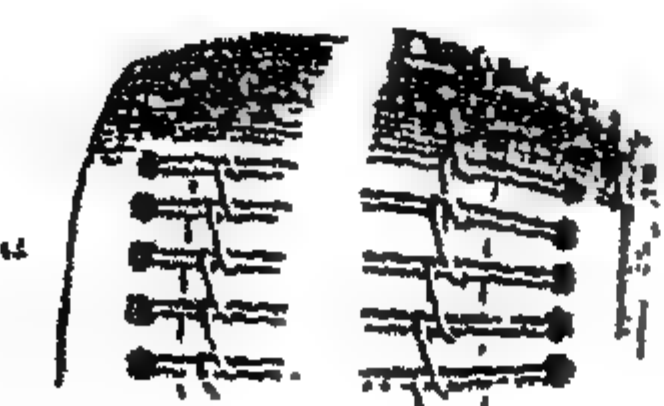
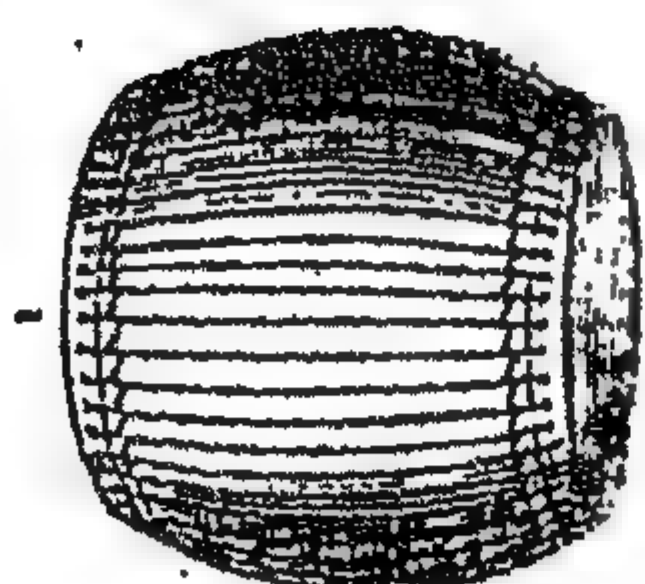
الطبلّة المعروفة باسم الدريكة



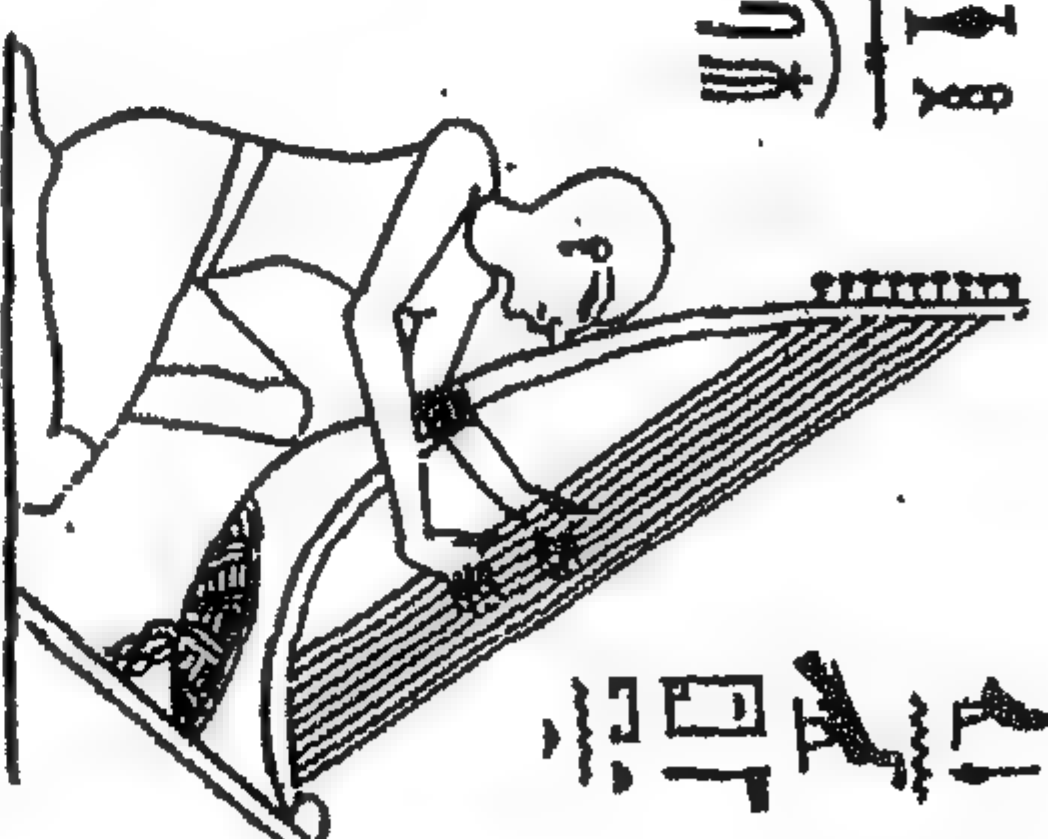
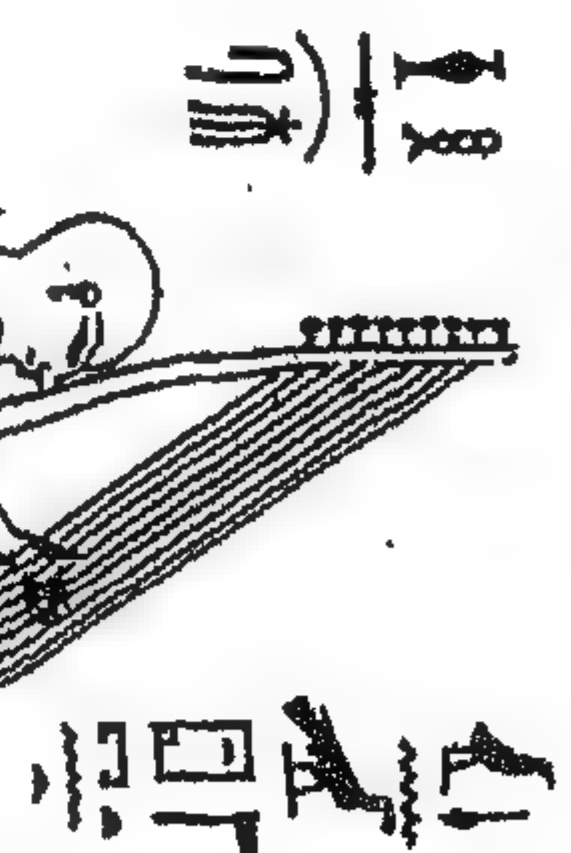
قيثاران تتفاوتان في الحجم وعدد الأوتار



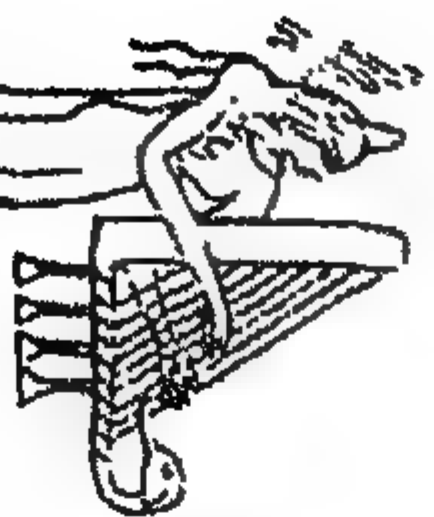
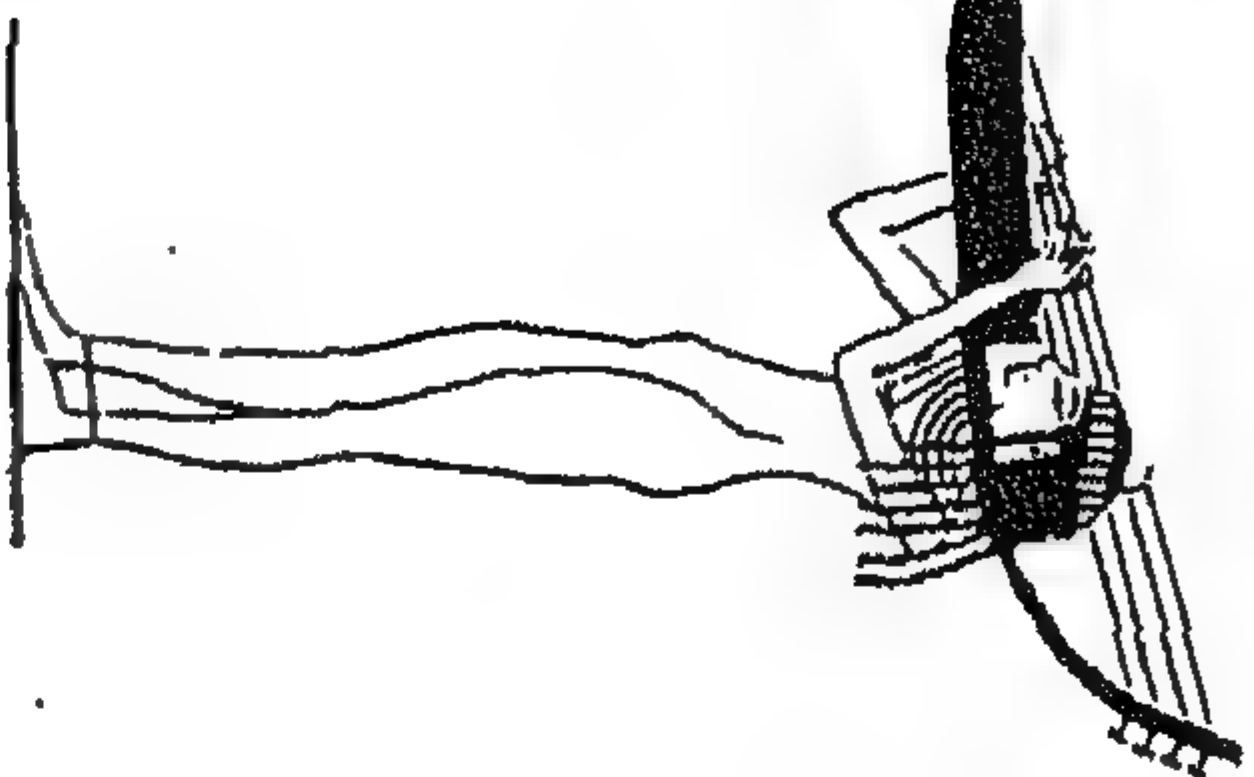
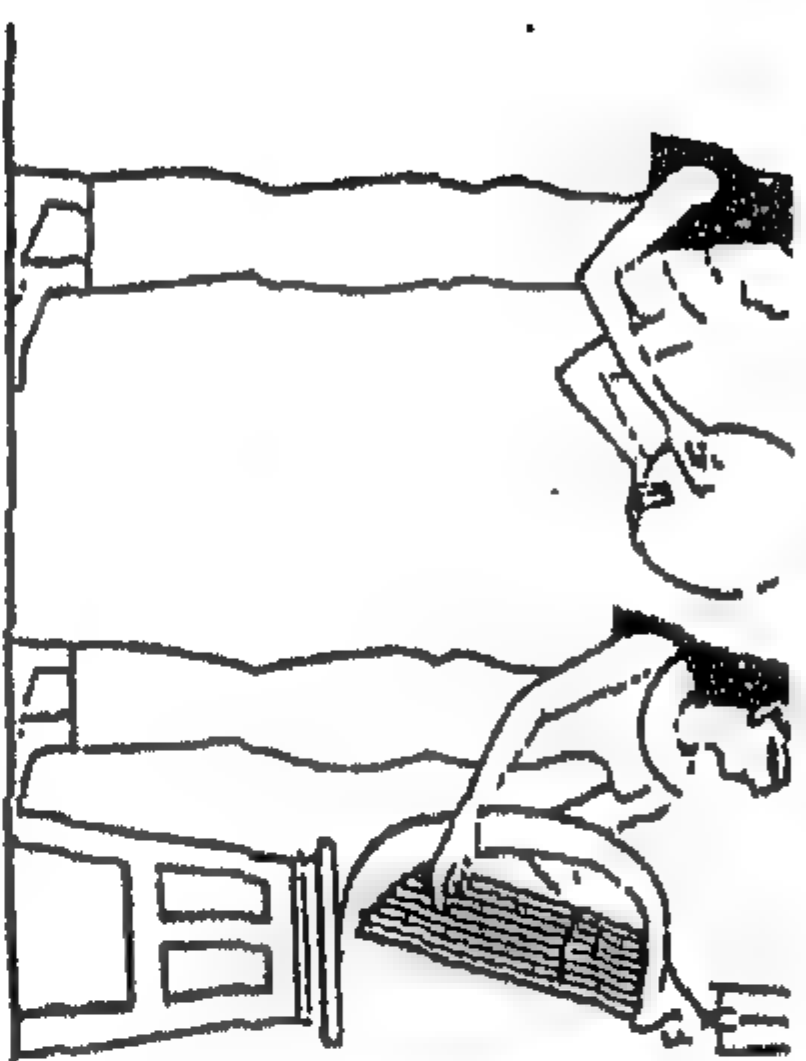
الطبلّة والبيق



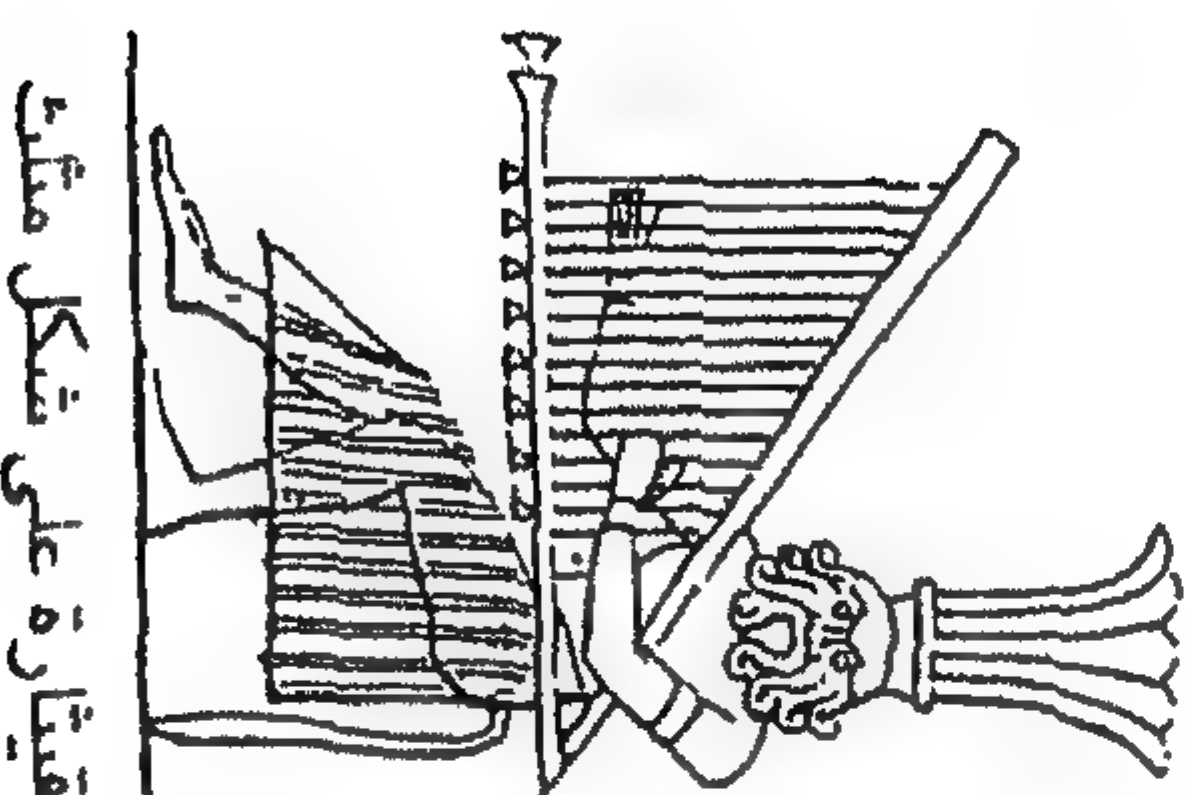
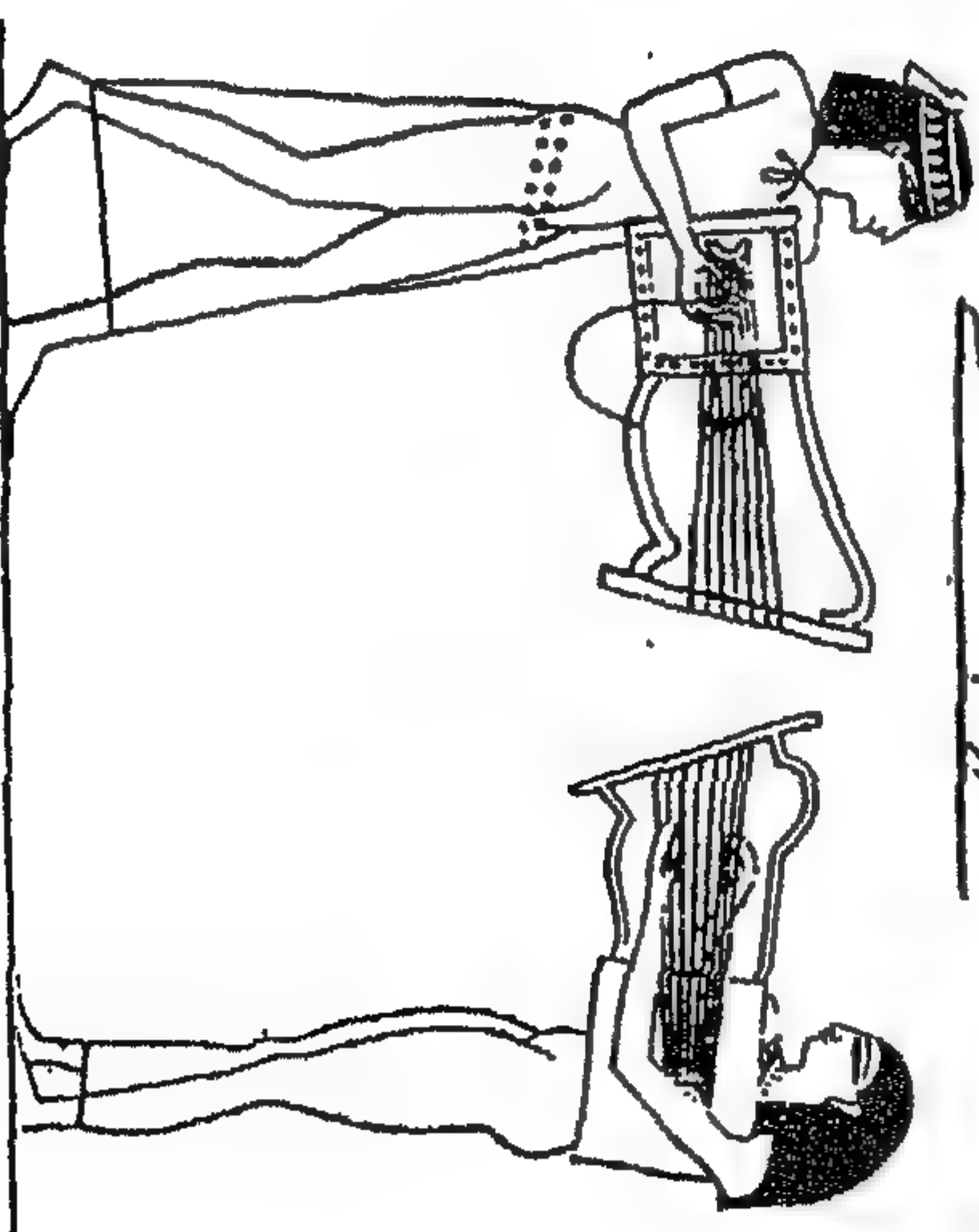
انواع أخرى من الطبلّة وعصاتا العزف



الأوضاع المختلفة للقيثارة

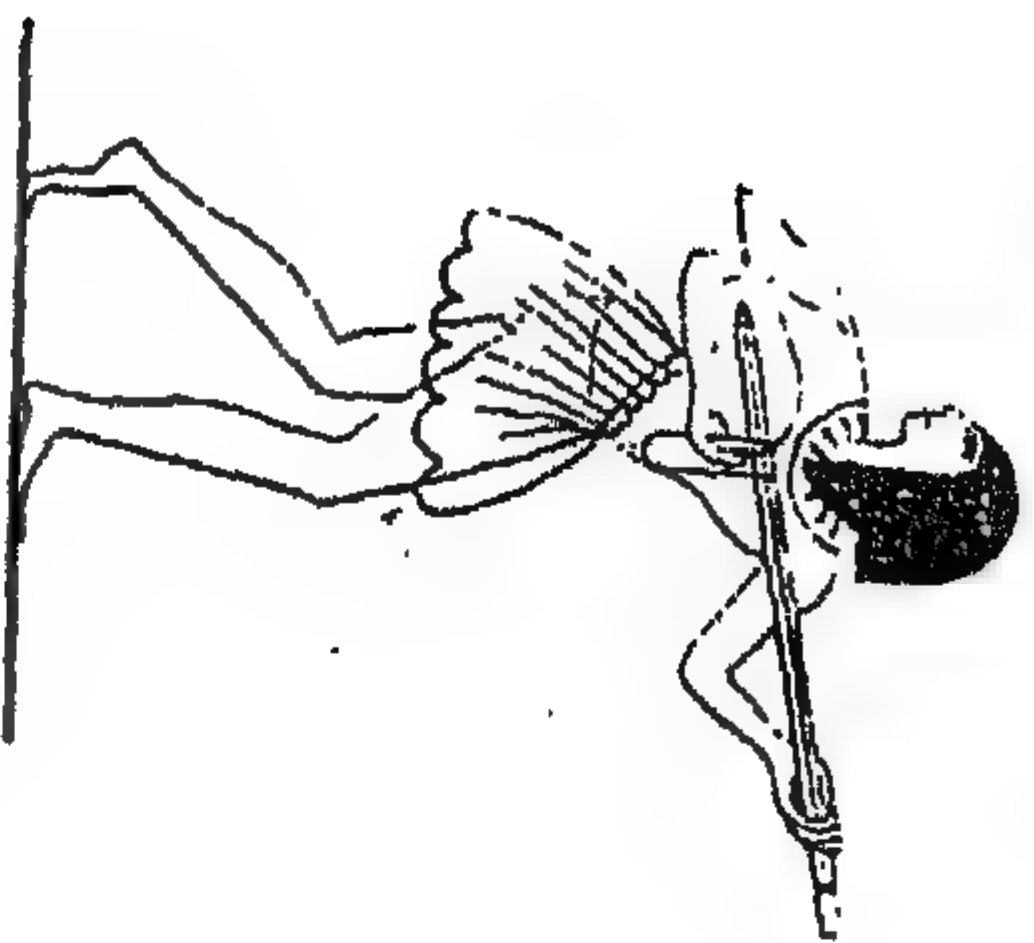


"Triangular" necked sistrum, or stringed.
No. 115.

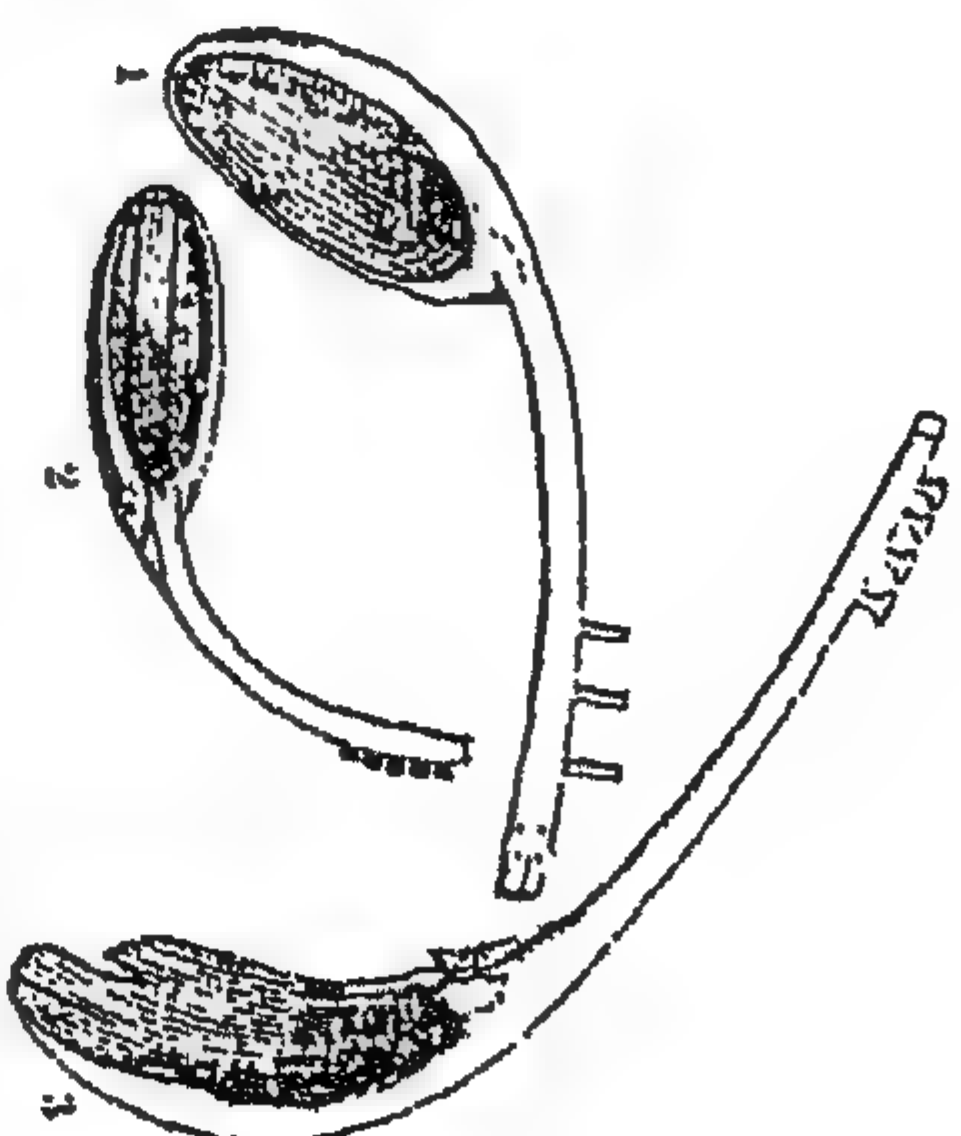
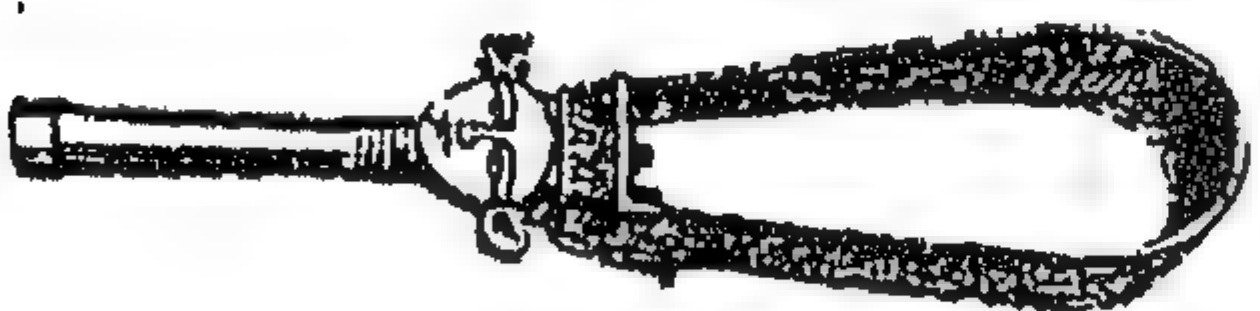
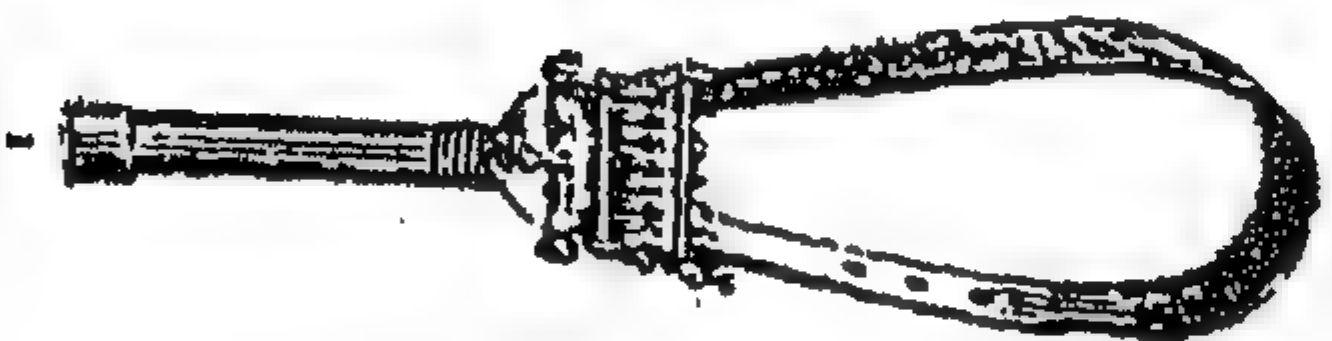
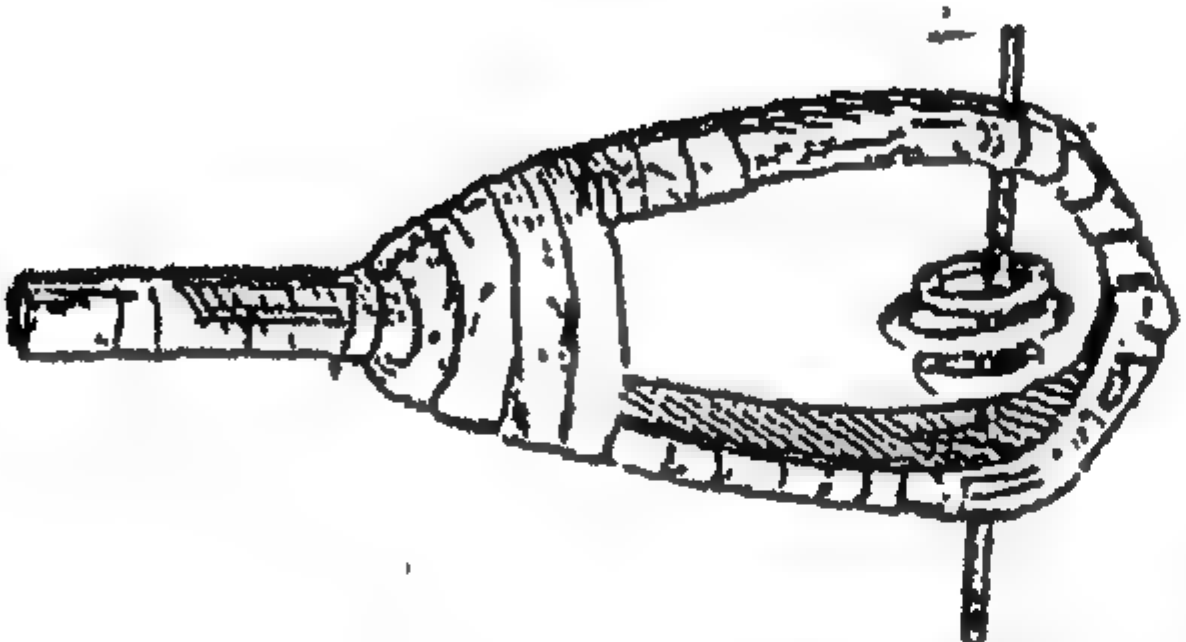
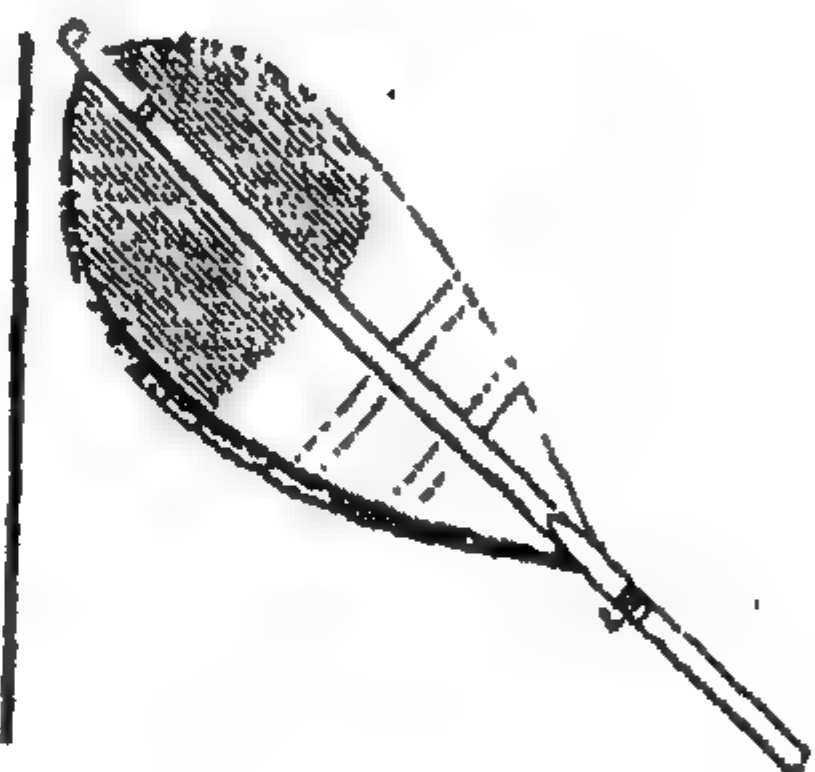
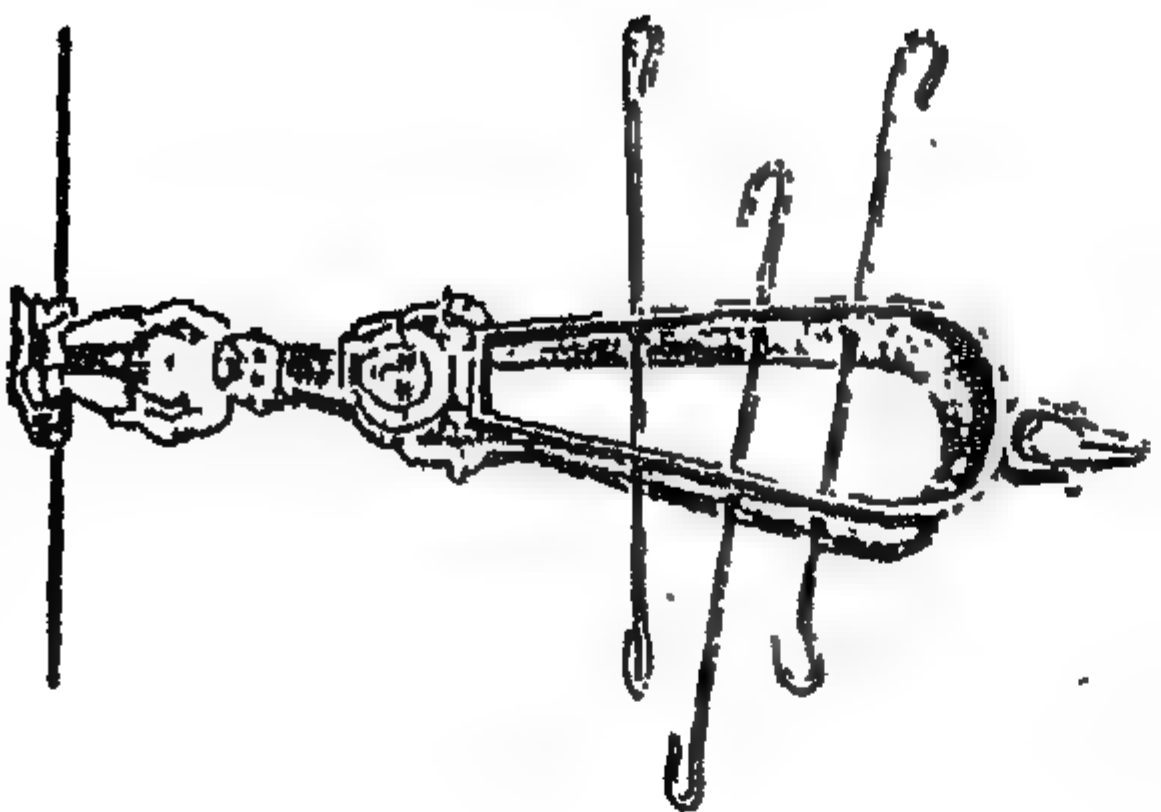


قيثارة على شكل مثلث

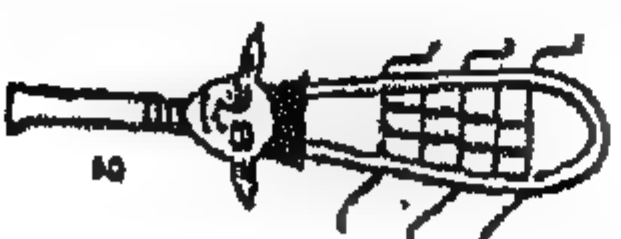
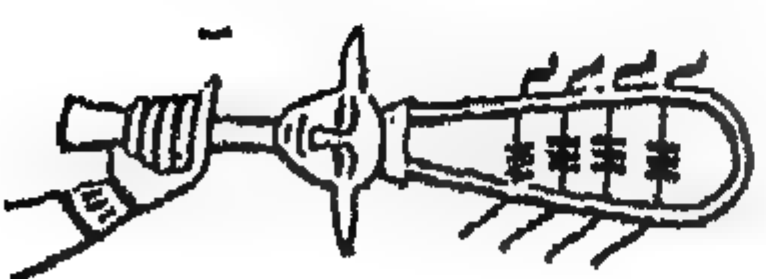
كنارة يتم العزف عليها باليد والاخرى بأداة عزف مثبتة بخيط

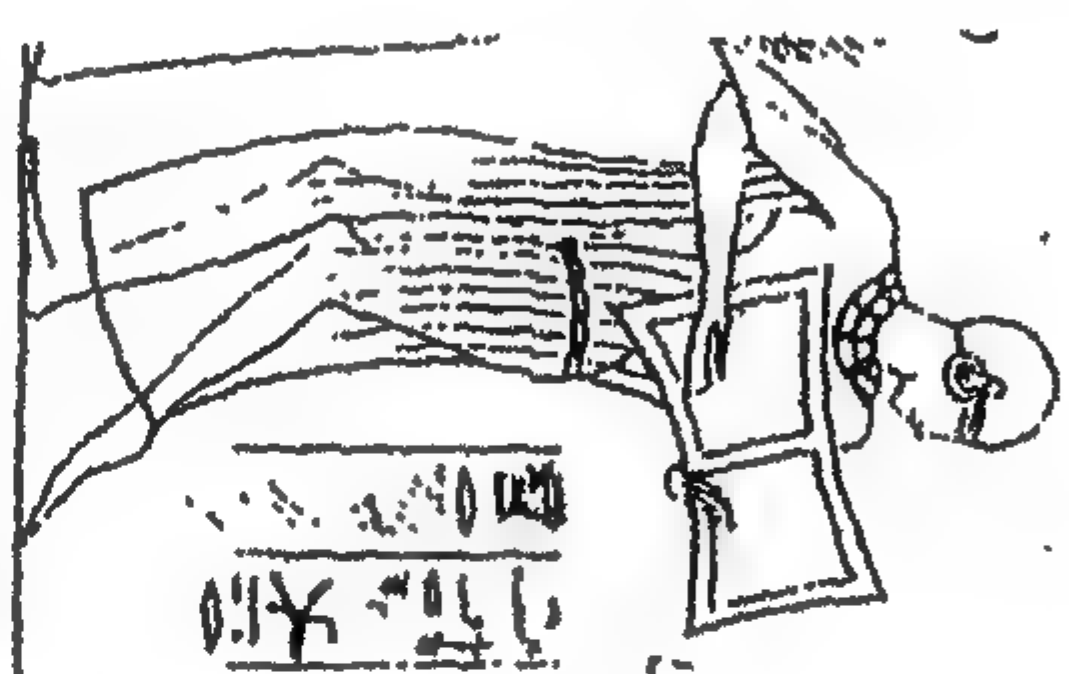


يعزف الجيتار ويرقص

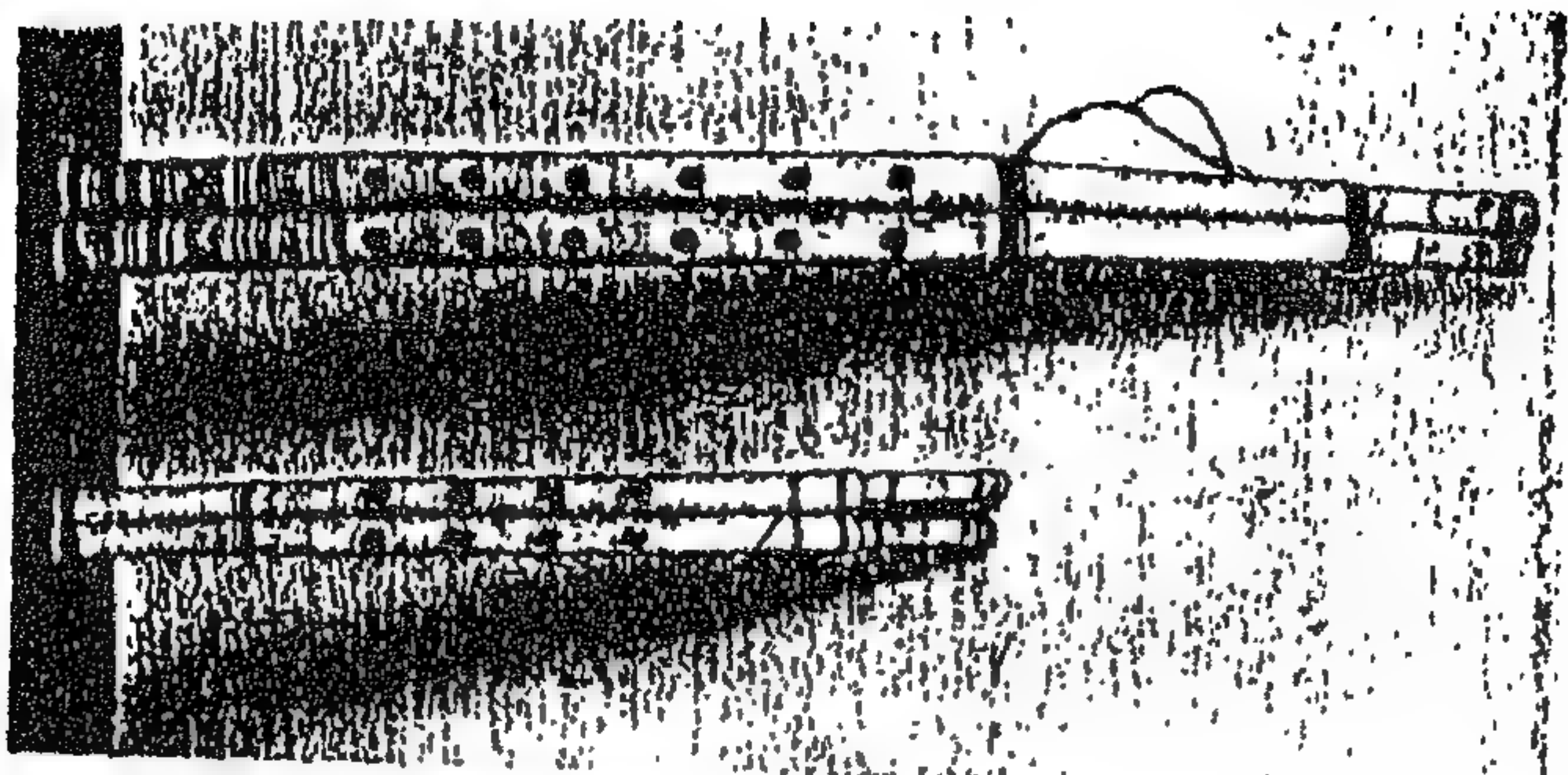


آلات أقرب الى الجيتار



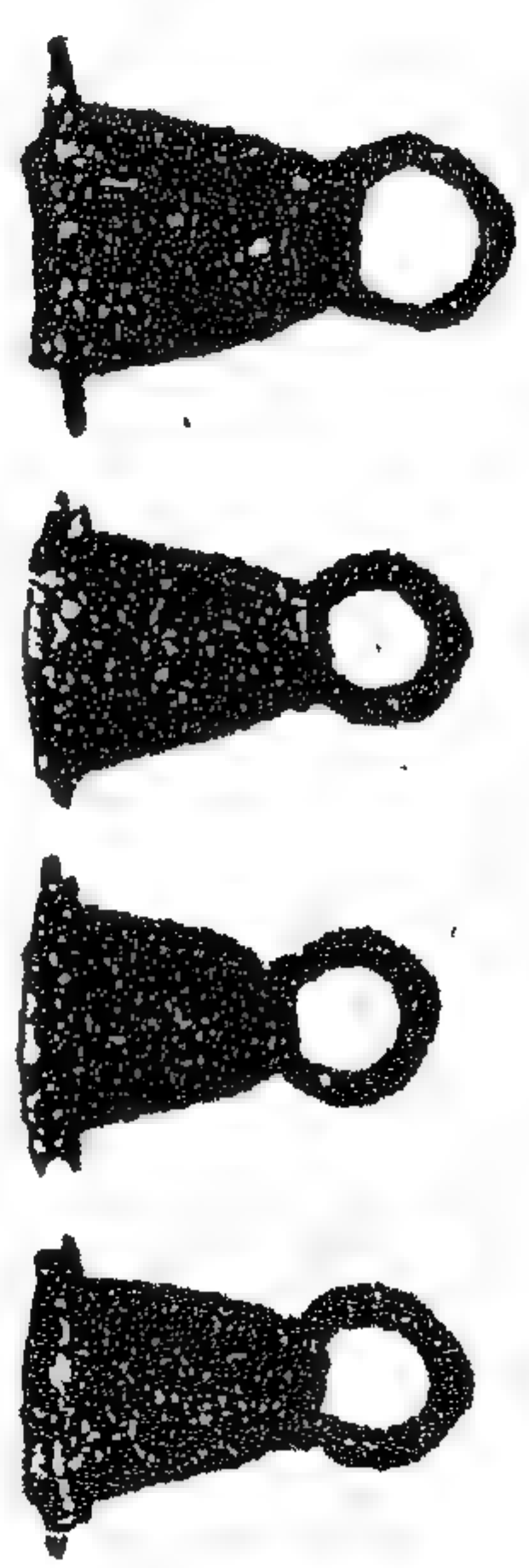


رَفْ يَتَكُونُ مِنْ مَرَبَعَيْنِ

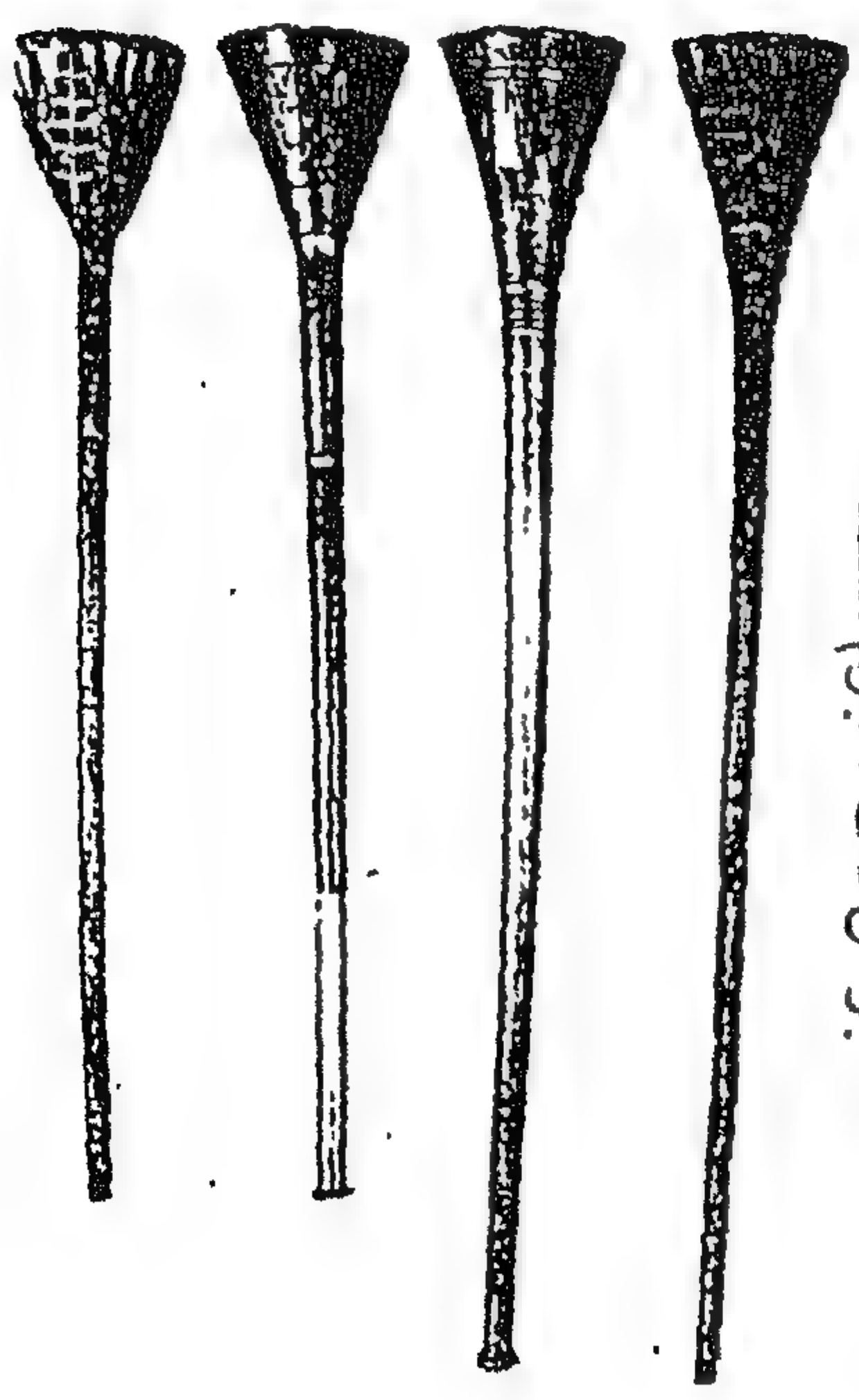


مَزْمَارَانِ

أَنْوَاعُ مُخْتَلِفَةٍ مِنَ الشَّخْشِيَّةِ



أَجْرَاسُ ذَاتِ حُجُومٍ مُخْتَلِفَةٍ



أَبْوَاقٌ مُخْتَلِفَةٌ
الْحُجُومِ



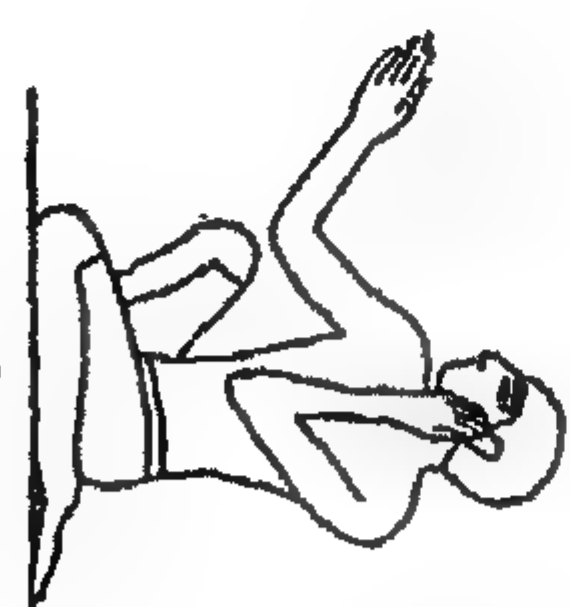
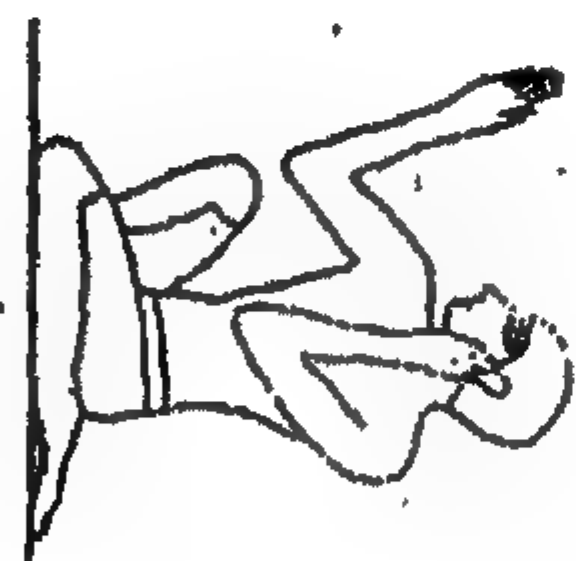
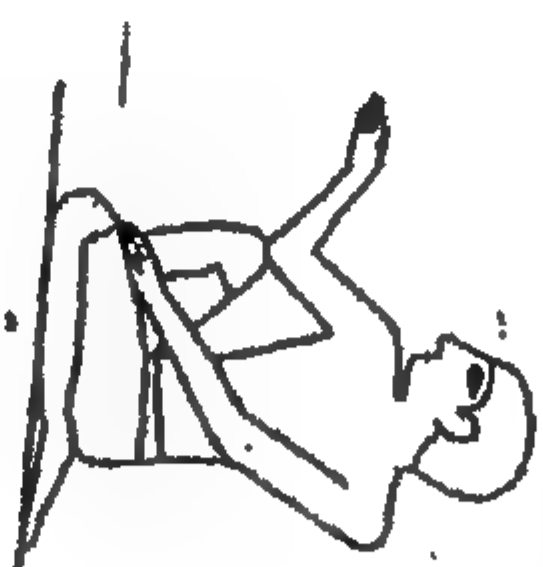
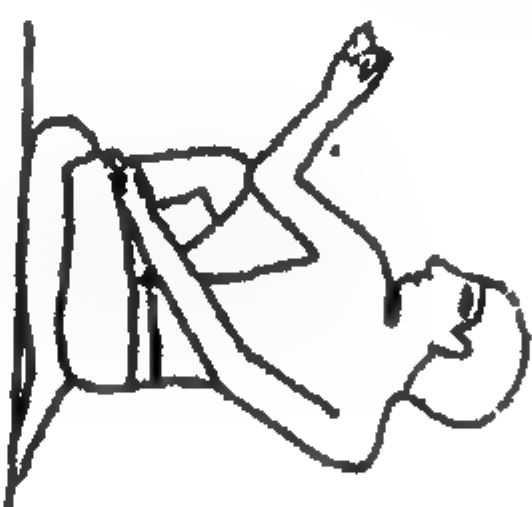
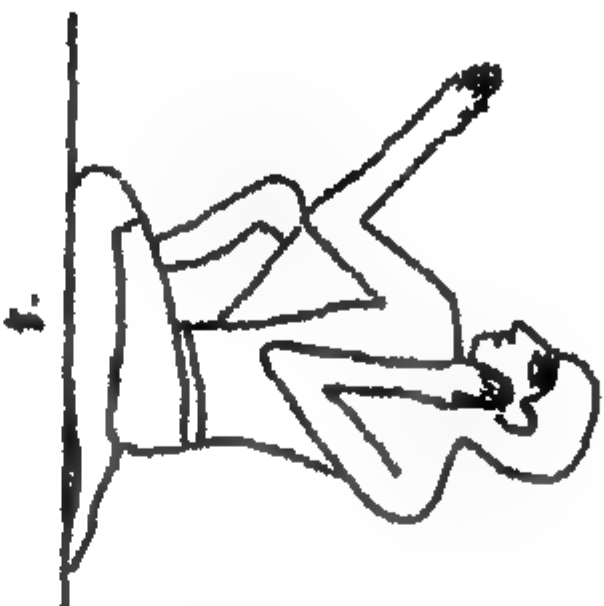
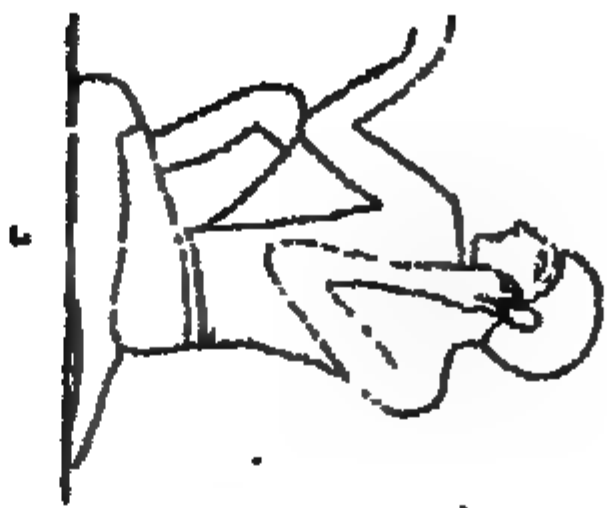
Fig. 6



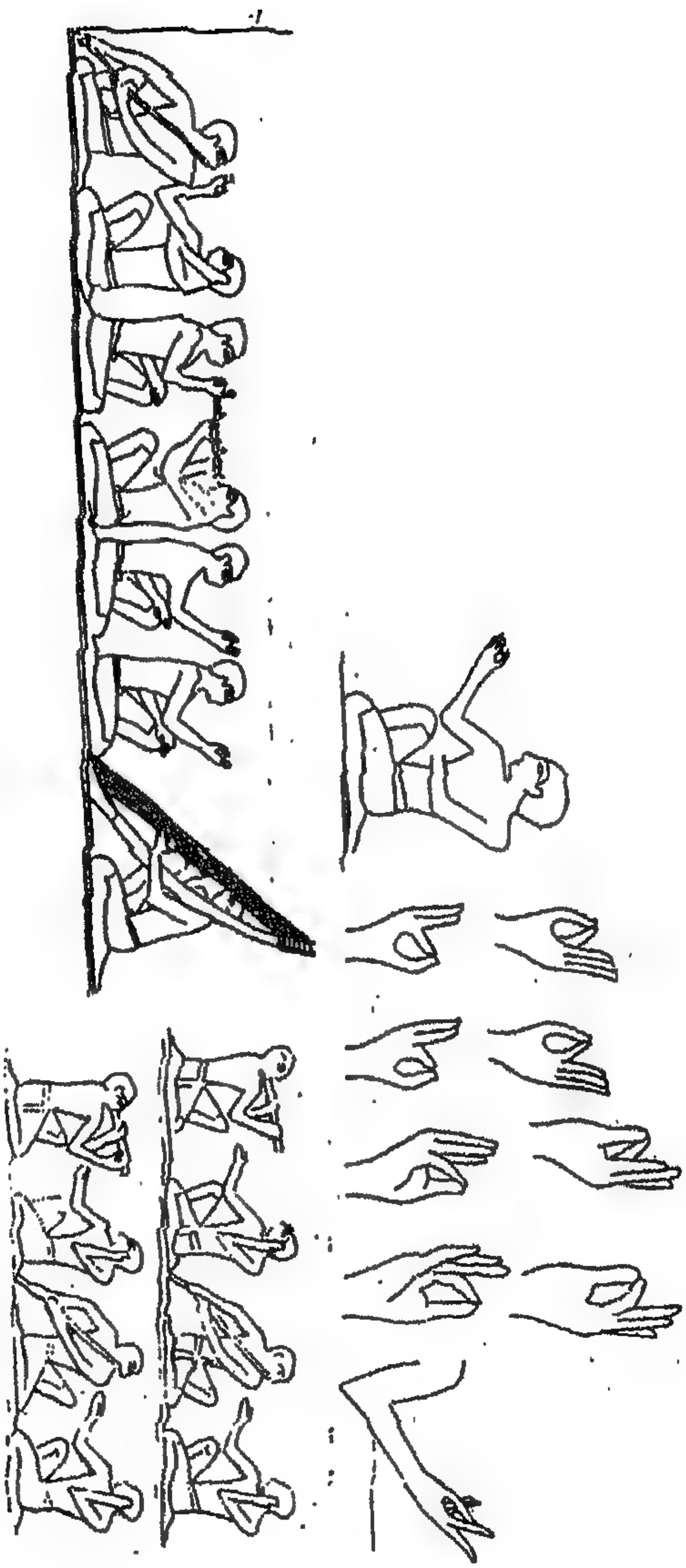
Fig. 7



Fig. 12



الحركات المختلفة لأصابع اليد والذراع التي تتم عبر تنويعات موسيقية



اشكال من التوجيه الموسيقى للعازقين يقوم بها متخصصون في الانغام الموسيقية

اصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

* ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافى بمختلف أشكاله،
تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى:

أولاً: سلسلة «أصوات أدبية»

– مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر، فى القصة
فى الرواية.

– تصدر اسبوعياً.

ثانياً: سلسلة «كتابات نقدية»

– تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل، ولا تغفل النظريات
النقدية والعربية والعالمية، وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع
النقدى

– تصدر شهرياً، فى منتصف كل شهر.

ثالثاً: كتاب «الثقافة الجديدة»

– يتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل
والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع
العربى.

رابعاً: سلسلة «مكتبة الشباب»

– تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول
مختلف ألوان المعرفة.

– تصدر أول كل شهر

خامساً: كتاب الأدباء

– يهتم بتقديم الواقع الثقافى والإبداعى لكل إقليم على حدة ويُعد
بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر.

– يصدر شهرياً

سادساً : إبداعات:

– كتاب شهرى يهتم بنشر إبداعات الشباب دون الخامسة والثلاثين.

خامساً مكتبه الشباب

- ١- علم السياسة د. علي الدين هلال
- ٢- الإعلام والاتصال الجماهيري د. سمير حسين
- ٣- جوهر الإيمان في الإسلام جابر حمزة فرج
- ٤- الأدب وفنونه د. محمد عناني
- ٥- الأدب الشعبي وفنونه د. أحمد مرسى
- ٦- علم الاجتماع د. محمود الجوهري
- ٧- الفنون التشكيلية صبحي الشاروني
- ٨- الموسيقى والإنسان فرج العنتري
- ٩- [الوجود خارج الذات] سعيد منصور
- ١٠- الفيلم السينمائي علي أبو شادي
- ١١- المسرح والتراث العربي د. سمير سرحان
- ١٢- الثقافة الجماهيرية ... الواقع والمستقبل محمود سعيد
- ١٣- عن الشعر والشعراء فتحي سعيد
- ١٤- الطب الشرعي في خدمة العلم د. صلاح الدين مكارم/د. محمد محمدى العراقى
- ١٥- علم الإنسان فوزية رمضان أيوب
- ١٦- التنمية الثقافية والثقافة الجماهيرية فؤادة البكرى
- ١٧- البحر علواً وصديقاً صلاح عبدالغنى
- ١٨- دفاعاً عن التنوير ط١ د. جابر عصفور
- ١٩- دفاعاً عن التنوير ط٢ د. جابر عصفور
- ٢٠- شخصية الطفل وثقافته السيد المخزنجى
- ٢١- الفكاهة التلفزيونية وجمهور الأطفال د. سامية أحمد علي
- ٢٢- فن الدراما التلفزيونية محمد الشرييني
- ٢٣- السيد من حقل السبانج صبرى موسى
- ٢٤- عن الموال : دراسة في الأدب الشعبي مسعود شومان
- ٢٥- متيافيزيقا الحركة د. صالح سيد
- ٢٦- نبوءة البطل في السيرة الشعبية د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ٢٧- المسرح الاقليمي وقضاياها أمير سلامة


رقم الايداع ٩٥/٤٠٩٨

· الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

9

9

Bibliotheca Alexandrina



0522980

الأمل للطباعة

الثمان جنيه واحد